# أفلام ومناهج

نصوص نقدية ونظرية مختارة

الجزء الثانى

[ نقد الشكل ]

بيل نيكولز

ترجمة: حسين بيومى

المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومى للترجمة
904

المشروع القومى للترجمة

# أفلام ومناهج

نصوص نقدية ونظرية مختارة

## (الجزء الثانى)
## نقد الشكل

تحرير: بيل نيكولز
ترجمة: حسين بيومى

المجلس الأعلى للثقافة
٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٩٠٤
- أفلام ومناهج
الجزء الثانى ــ نقد الشكل
- بيل نيكولز
- حسين بيومى
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة الجزء الثانى من كتاب
**Movies and Methods**
**An Anthology**
**Edited by Bill Nichols**

شارع الجبلاية بالأوبرا ــ الجزيرة ــ القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤
**EL Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo**
**TEL: 7352396 Fax: 7358084**

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة.

# المحتويات

## الجزء الثاني: نقد الشكل

# الفصل الأول

# نقد المؤلف

يجادل الكثيرون بأن النقاش حول نقد المؤلَّف لم يعد متماشيًا مع العصر، وأنه فيما يبدو قد كُبح بدرجة أكبر من أن يكون قد توصَّل إلى حلول. وتبدى المجلات السينمائية درجات متفاوتة من الانفتاح على دراسة (سينما) المؤلف، بدءًا من الاختلاف النسبى (الذى يظهر فى مجلة «فيلم كوارترلى») وانتهاء بالقبُول التام (الذى يظهر فى مجلة «فيلم كومنت»)، ولكن أصوات الشك الوقور أو الخلاص النقدى التى تميزت بها مناقشة (سينما) المؤلف فى أوائل الستينيات تلاشت إلى حد بعيد. ويشير ذلك إلى الاستيعاب التدريجى لمبادئ المؤلف داخل السياق الأوسع للنقد السينمائى، وهذا، من ناحية، صحيح وبلا شك إلى حد ما. ومن ناحية أخرى، فإنه قد يمثّل قرارًا باتباع وسائل منفصلة، وهو ما سوف يجعل الاستيعاب الأمر الأكثر صعوبة بكل معنى الكلمة. وتخمينى الشخصى أن الافتراض الأخير يكاد يكون وإلى حد كبير الحالة القائمة، ويرجع ذلك جزئيًا إلى ميل لتأييد ربط دراسة المؤلف بسياسة المؤلفين "La Politique des auteurs"، وهو منهج قدَّمه لأول مرة، ومصحوبًا بالجدال، فرانسوا تريفو. وقد ربط فيه بين استبصارات الشكل والأسلوب والأحكام الأخلاقية والكهنوتية (التى قد يكون مثلاً عليها التقدير الكبير لأفلام جيرى لويس، والذى برز فى هجوم تريفو القاسى على الأفلام الأدبية والتحررية لمخرجى فرنسا المبرّزين لحساب النضال المنعزل والمحافظ والروحى فى أفلام مثل «أوروبا ٥١» Europe'51، و«أنا أعترف» I Confess، وجونى جيتار). ولا يحتاج الاثنان إلى أن يكونا مشدودين

بإحكام كل على حدة. وأحد أكثر الاتجاهات الواعدة فى الكتابات الحديثة، فى نظرى، هو محاولة ربط مناهج المؤلف الخاصة بالتحليل الأسلوبى بأشكال أخرى من النقد (وكأمثلة على ذلك: النوع: فى كتاب كيتسيز «آفاق الغرب»، البنيوية: فى دراسة وولين المعنونة «العلامات والمعنى فى السينما»، والسيميولوجيا فى مقال كراسات السينما عن «مستر لنكولن الشاب») حيث تظهر مشكلات التوليفات المتنوعة الحدود والإمكانات التى يتجاهلها ربط دراسة المؤلف بـ «سياسة المؤلفين».

ونظرية المؤلف عند أندروساريس (ما يُسلِّم به هو موقف أكثر منه نظرية منهجية) كانت خطوة تقدمية إلى ما هو أبعد من نقد «الغابة» الذى مارسه الرواد التاريخيون مثل بول روثا، رينشارد جريفيث ولويس جاكوبسون[١].

وتشدد نظرية المؤلف على الإجابة عن (كيف) بدرجة أكبر من الإجابة عن (ماذا)، كما تشدد على تاريخ الأفلام بدرجة أكبر من (مكانة) الأفلام فى التاريخ. وعلى الرغم من أن خطر التجاوز كان واضحًا بالفعل لدى أندريه بازان، وحذر من «عبادة الشخصية»، وخطايا أخرى، فإننا ينبغى أيضًا أن نلاحظ أن نقد المؤلف امتلك أهمية أصيلة بتشديده على قضايا الشكل فى التحليل البصرى. وهذا التشديد قام بحث جانب من إعادة اختبار نقد النوع، (بالنسبة لى على الأقل) وساعد فى وضع أساس المحاولات الأكثر دقة علميًا ونظريًا للتعامل مع الخصائص السينمائية للشفرة، والنسق، والبنية كما تتمثلها السيميولوجيا والبنيوية. وهكذا فدراسة المؤلف تقوم بدور مدخل على الخط الفاصل بين الدراسات السياقية وتحليل الشكل، طالما أن إحدى القوى الدافعة التصحيحية فى أفرع معينة من دراسات المؤلف البنيوية والسيميولوجية أصبح عليها أن تعيد التكامل لفهم كيف يتصل فيلم بما هو فى حالة تواصل. والخطوط المرشدة لعمل من هذا النوع جرى توضيحها فى الكتابات الأخيرة لـ ليفى شتراوس، حيث يربط بين الأسطورة والثقافة، وفى كتابات الماركسى البنيوى الفرنسى لويس ألتوسير،

والذى تخلق مفاهيمه عن «الإغفالات البنائية»، وإيديولوجية الإيديولوجية -وظيفة تشكيل أفراد عيانيين كموضوعات- مساحة داخل تحليل شكلى لاستجواب أيديولوجى[٢].

من المقالات التى يشتمل عليها هذا الفصل مقالات ف. ف بركنز، ورايموند ديرجنات، وديفيد بوردويل، وروبين وود، وتوماس إلسأسر، وهى تمثل ما يمكن أن نسميه دراسات نموذجية لمخرجين تتضمن التطابق فى أسلوب ذاتى أو فى هويَّة الإخراج من خلال فيلم أو سلسلة من الأفلام. ويوفر مقال وود مثالاً مفيدًا لكيفية فرز هوية المخرج الشخصية من خلال فيلم يمثل جزءًا من دائرة صغيرة من الأفلام، اندمجت فيها مواهب هيمنجواى وفوكنر وجوليس فورثمان[٣]، ووُظِّفت كوسيلة للتعبير عن مواهب همفرى بوجارت.

وأخيرًا، فإن الجزء المختار من كتاب ستيفين كوك عن أندى وارهول، وستارجازر يدرس السمات المميزة لصانع الأفلام غير الهوليوودى من وجهة نظر أسلوبية شبيهة بوجهة نظر المؤلف. علاوة على منظور بيوجرافى وسيكولوجى. وعلى الرغم من أن فصل «نظرية المؤلف» المختار من كتاب بيتر وولين المعنون «العلامات والمعنى فى السينما» يتضمنه الجزء الثالث من هذا الكتاب، تحت عنوان «البنيوية - السيميولوجيا» فإن له علاقة مباشرة بالنصوص الواردة فى هذا الفصل.

* * *

# هــوامش

(١) ومع ذلك ينبغي أن نتذكر أن هؤلاء الكُتَّاب وآخرين مثـل جـون جريرسـون، وأوتس فيرجسون، وجيمس أجي ناقشوا المخرجين بتفصيل تام مرارًا وتكـرارًا. وشدَّدوا فى مناقشاتهم على معالجة المخرج للقضايا الاجتماعية، ولم تبد مقاربتهم هذه تحريضًا على الاهتمام الشديد بالأسلوب البصرى مثلما فعل أبطال نظريـة المؤلف ذوى النزعة الأشد رومانسية. وعلى الرغم من هذا فالمقاربتـان ليـستا متعارضتين، لكن هناك فارقا كبيرا فى تشديد كل منهما (من التيمة إلى الأسلوب) وميلاً عامًا لدى نقاد المؤلف لأن يكونوا محافظين اجتماعيًا بدرجة أكبـر مـن أسلافهم. إن نقاد المؤلف يتجاهلون التاريخ الاجتماعى، والنقاد الواعون اجتماعيًا يتجاهلون الأسلوب مُعرِّضين أنفسهم بذلك لخطر عظيم.

(٢) انظر:

The Overture to The Raw and the Cooked (New York: Harper and row, 1969).

وانظر أيضا:

"The Story of Asdiwal" by claude lévi-strauss; "Cremonini, Painter of the Abstract", "Ideology and Ideological State Apparatuses" in Lenin and Philosophy (New York and London: Monthly Review Press, 1971) and "The Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht" in For Max (New York: Vintage Books, 1970), both by Louis Althusser.

(٣) كان فورثمان كاتبا هوليووديا مهمًا، أُستخف به، ولكن باولين كيل أثنت عليه فى مقالها المعنون «بونى وكلايد» والمنشور فى كتاب Kiss Kiss Bang Bang.

# مقالات إضافية للفصل الأول

## (لمزيد من الاطلاع)

Buscombe, Edward. "The Idea of Authorship," Screen, Vol. 14, no. 3 (Autumn 1973).

"Critical Theory and Film Analysis," British Film Institute Summer Film School. 1974 (A package of material is available from the B.F.I. including reading lists and references for this survey of recent critical approaches to film: auteur, mise-en scène, ideology, narrative, structuralism and semiology, etc.).

Durgnat, Raymond. "Auteurs and Dream Factories," in Film and Feelings. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1971.

Graham, Peter, ed. The New Wave. New York: Doubleday, 1968. (Translation of early French articles on auteur Theory, Pro and con.)

Hess, John. "Auteurism and After," Film Quarterly, Vol. 27, no. 2. (Winter 1973-1974). (A reply to Petrie.)

———."La Politique des Auteurs," Jump Cut, Vol. 1, nos. 1 and 2 (May-June, July-August 1974).

Kale, Pauline. "Circles and Squares," I Lost It at the Movies. Boston: Little, Brown and Co., 1965.

Petrie, Graham. "Alternative to Auteurism," Film Quarterly, Vol. 26, no. 3 (Spring 1973).

Sarris, Andrew. "Auteurism is Alive and Well," Film Quarterly, Vol. 28, no. 1 (Fall 1974). (A reply to Petrie and Hess.)

———."Notes on the Auteur Theory in 1962," Film Culture, no. 27, (Winter 1962-1963).

———."Notes on the Auteur Theory in 1970," Film Comment, Vol. 6, no. 3 (Fall 1970).

———."The Auteur Theory and the Perils of Pauline," Film Quarterly, Vol. 16, no. 4 (Summer 1963).

Siska, William C. "Movies and History," Film Heritage, Vol. 4, no. 4 (Summer 1969).

Staples, Donald E. "The Auteur Theory Reexamined," Cinema Journal, Vol. 6 (1966-1967).

# نزعة مؤكدة فى السينما الفرنسية

**فرانسوا تريفو**

هذا المقال (الذى كتب أصلاً فى يناير ١٩٥٤ لنشره فى العدد ٣١) من مجلة «كراسات السينما» هو أحد المعالم التاريخية المهمة فى تطور نقد المؤلف، ويقدم دليلاً يتسم بحدة الانفعال على السياق الجدلى الذى تطور من خلاله. ويهاجم تريفو، بتعبيرات غير مؤكدة «تقليد النوعية»، الذى نظر إليه على أنه عالم المُخرج المحتقر للغاية (فى مقابل عالم المؤلف)، علاوة على أنه كتلة ذات نسيج واحد من نزعة سلبية معادية للإكليروس والعسكرية والبرجوازية تتنكّر وراء أمانة الأعمال الكلاسيكية الأدبية. ويدرس جون هيس وجهة النظر السياسية التى يجرى التعبير عنها هنا وفى كتابات فرنسية مبكرة أخرى تتعلق بالمؤلف، فى مقاله المكون من جزءين، والمنشور فى العددين الأول والثانى من مجلة (جامب كت) تحت عنوان «سياسة المؤلفين»، حيث يعلن بعد استقصاء تام: "كانت سياسة المؤلفين، فى واقع الأمر، تبريرًا مصوغًا فى تعبيرات جمالية لمحاولة محافظة ثقافيًا ورجعية سياسيًا لإبعاد السينما عن مجال الهموم الاجتماعية والسياسية، الذى نقلت إليه قوى المقاومة التقدمية كل الفنون فى السنوات التالية للحرب مباشرة". ومقال هيس يُنصح به كنص تكميلى.

يطرح مقال تريفو أيضًا مشكلة واضحة تتعلق بالثقافة السينمائية حيث أن معظم الأفلام التى يشير إليها (وهى أفلام تقليد النوعية) لا تُذكر إجمالاً فى التواريخ السينمائية الحديثة ونادرًا ما تعرض فى البلدان الناطقة بالإنجليزية. وتظل سينمات قوية كثيرة مجهولة تقريبا عدا فترات ازدهارها المشار إليها رسميًا. وتلك الفجوات توجد أيضا فى المعلومات المتاحة بسهولة جدا عن

السينما الفرنسية ـ التى بعثها تروفو وجودار ضمن آخرين من الرضا المحتضر عن الذات- والتى لا تبعث على الدهشة كثيرًا. وأى تقييم دقيق لنمو وتطور نظرية المؤلف والموجة الجديدة سوف يحتاج بالتأكيد إلى كشف الكثير من هذه الأفلام شبه المنسية والتى صنعت فى الأربعينيات وأوائل الخمسينيات فى فرنسا.

وهناك مصدر آخر مفيد عن نقد المؤلفين الفرنسيين الأوائل هو كتاب «جودار عن جودار» بما يحويه من مخزون ثرى من كتابات جودار(*) المبكرة. ومقالات جودار - ومنها مقال برجمانوراما «احتفال ببرجمان» أو «وقت للحب ووقت للموت»، وحتى إطراء دوجلاس سيرك الأكثر رعونة لهذا الفيلم- تعد أمثلة جيدة على تمجيد الجمال والرؤية الأخلاقية قبل أى شىء آخر، كما تعتبر تخليًا جذريًا عن إطراء بازان لطمس الذات، وهى تطرح أيضًا وجهةً نظر مختلفة بشدة عن وجهة نظر جودار فى أفلامه الأحدث.

* * *

## عشرة أفلام أو اثنى عشر فيلمًا

إذا كانت السينما الفرنسية تحتفظ ببقائها من خلال إنتاج مائة فيلم سنويًا، فإنه من المفهوم جيدًا أن عشرة أفلام أو اثنى عشر فيلما فقط جديرة بانتباه النقاد وعشاق السينما، وجديرة من ثم بانتباه «الكراسات» (كراسات السينما - م).

وهذه الأفلام العشرة أو الاثنى عشر تشكل ما أطلق عليه بحق «تقليد النوعية»، وهى تنتزع بطموحها إعجاب الصحافة الأجنبية، وتدافع عن العلم الفرنسى مرتين كل سنة، فى مهرجانى كان وفينيسيا، حيث أنها منذ عام ١٩٤٦ تحصل بانتظام على ميداليات، وتماثيل أسود ذهبية وجوائز كبرى.

---

(*) Godard on Godard, translated and edited by Tom Milne (New York: The Viking Press, 1972)

ليس لهذه الملاحظات من هدف سوى محاولة تعريف نزعة مؤكدة فى السينما الفرنسية - نزعة سُميت باسم «الواقعية النفسية»- ورسم حدودها.

ومع دخول الصوت إلى الأفلام الناطقة أصبحت السينما الفرنسية انتحالاً صريحًا للسينما الأمريكية. وتحت تأثير فيلم «الوجه ذو الندبة» "Scarface". صنعنا الفيلم المسلي «الجد الأبله» Pépé Le Moko. وبعدئذ أُجبر السيناريو الفرنسي بوضوح أشد على اللجوء إلى بريفير Prévert من أجل تطوره: ويظل فيلم «رصيف الضباب» Quai Des Brumes (أو «ميناء الظِّلال» Port of Shadows) تحفة الواقعية الشعرية.

وقد جددت فترة الحرب (العالمية الثانية – م) وما تلاها سينمانا. وتطورت تحت تأثير ضغط داخلي ونحو «واقعية شعرية» – يمكن للمرء أن يقول عنها أنها ماتت مخلفة وراءها فيلم «أبواب الليل» Les Portes De La Nuit – حلت محلها «واقعية نفسية»، مثّلها كلود أوتان – لارا، وجان ديلانوى، ورينيه كليمنت، وإيف ألليجريه، ومارسيل باجلييرو.

## أفلام كتاب سيناريوهات

إذا ما تذكر المرء أنه منذ عهد ليس ببعيد أفلم ديلانوى «الأحدب» Le Bossu و«الجانب الظّليل» Le Part De L'Ombre، وأفلم كلود أوتان-لارا «السبّاك العاشق» Le Plombier Amoureux و«رسائل حب» Letters D'Amour، وأفلم إيف ألليجريه «صندوق الأحلام» La Boite Aux Réves و«شياطين الفجر» Les Démons De L'Aube، وتذكر المرء أيضا أن كل هذه الأفلام معرَّفة على نحو صحيح بأنها مشاريع تجارية تمامًا، فسوف يسلّم بأن نجاحات وإخفاقات هؤلاء المخرجين هى نتاج السيناريوهات التى اختاروها؛ كما أن أفلام «السيمفونية الرعوية» La Symphonie Pastorale و«شيطان الجسد» La Diable Au Corps (Devil in the Flesh بالإنجليزية)، و«ألعاب ممنوعة» Jeux Interdits (Forbidden Games بالإنجليزية)، و«المكائد» Manéges، و«رجل يمشى فى المدينة» Un Homme Marche Dans La Ville، تعد جميعها من حيث الجوهر أفلام سيناريوهات.

بعدما حاول أن يتحسس قدرته على الإخراج بصنع فيلمين منسيين، أصبح جان أورينش متخصصًا فى الاقتباس. وفى عام ١٩٣٦، عُهد إليه، مع أنويه Anouilh بكتابة حوار لفيلمى «ليس لديكم ما تقولونه» Vous N'Avez Rien A Declarer، و«فهلويَّة الحى الحادى عشر» Les Dégourdis Dela 11e. وفى الوقت ذاته كان بيير بوست ينشر روايات صغيرة ممتازة.

واشتغل أورينش وبوست معًا للمرة الأولى حين اقتبسا فيلم «اللطيف» Douce وكتب حواره وأخرجه كلود أوتان – لارا.

والآن، لم يعد أحد يجهل حقيقة أن أورينش وبوست ردَّا الاعتبار إلى الاقتباس بقلب الأفكار المتصورة المسبقة القديمة عن التزام الأمانة تجاه النص الأدبى، وأحلاَّ مكانها الفكرة المقابلة عن الالتزام بروح النص – وقد كُتب هذا القول المأثور الجرىء فى صميم الموضوع: «الاقتباس الأمين خيانة» (انظر– كارلوريم، "Travelling and Sex-Appeal"«السفر والجاذبية الجنسية»).

وفى الاقتباس هناك مشاهد قابلة للأفلمة ومشاهد غير قابلة للأفلمة، وبدلاً من تجاهل الأخيرة (كما كان يحدث لفترة غير بعيدة) لابد من ابتكار مشاهد معادلة، أى مشاهد كأنها مكتوبة على يد مؤلف الرواية للسينما.

«ابتكار دون خيانة» هو الشعار الذى يُحب أورينش وبوست أن يستشهدا به، متناسيان أن المرء يمكنه أيضًا الخيانة عن طريق التجاهل (أو الحذف).

وطريقة أورينش وبوست مغرية للغاية، حتى فى إعلان مبادئها، حيث لم يحلم أحد حتى بأن يتأكد من أن أدائها لوظيفتها فى متناول اليد. وأنا أنوى فعل القليل من هذا فى هذه الملاحظات.

إن المكانة المرموقة لأورينش وبوست قائمة على نقطتين محددتين بدقة:

١– الالتزام بروح الأعمال التى اقتبساها.

٢– استخدامهما لموهبتيهما.

منذ عام ١٩٤٣ قام أورينش وبوست باقتباس وكتابة حوارات لأفلام (عن روايات أو قصص – م): «اللطيف» لميشيل دافيت، و«السيمفونية الرعوية» لجايد، و«شيطان الجسد» لراديجيه، و«الله في حاجة إلى البشر» لكيفيليك، و«ألعاب ممنوعة» لفرانسوا بويير»، و«القمح في العشب» Le Blé En Herbe لكوليت.

وعلاوة على ذلك، فقد كتبا اقتباسا لـ«يوميات قس في الأرياف» لم يُأفلم مطلقا، وكتبا سيناريو عن «جان دارك» أخرج منه جان ديلانوى جزءًا واحدًا، وأخيرًا كتبا سيناريو وحوار «الفندق الأحمر» (أخرجه كلود أوتان – لارا).

وسوف يلاحظ القارئ التنوع الثرى فى الأفكار الموحاة للأعمال وكذا تنوع المؤلفين الذين اقتبست أعمالهم. ولكى يُنجز المرء هذا العمل البارع، الذى يشمل المحافظة على الالتزام بروح ميشيل دافيت، وجايد، وراديجيه، وكيفيليك، وفرانسوا بويير، وكوليت وبرنانوس، لابد أن يمتلك، فى تصورى، روحًا مرنة وشخصية متكيفة فطريًا، علاوة على قدرة فذة على الاختيار.

ويجب أن يأخذ القارئ بعين الاعتبار أيضًا أن أورينش وبوست اهتديا إلى التعاون مع المخرجين الأشد اختلافًا: فجان ديلانوى مثلًا، ينظر إلى نفسه على أنه أخلاقى أسطورى. ولكن الدناءة فى فيلم «الصبى الهمجى» Sauvage Garcon («الثلاثى العاشق الهمجى» بالإنجليزية)، والخسَّة فى فيلم «لحظة الحقيقة» La Minute De Vérité والحقارة فى فيلم «طريق نابليون» La Route Napoléon تبين جميعها بالعكس وبوضوح الوصف المفارق لذلك الادعاء.

كلود أوتان – لارا، فى المقابل، مشهور باستقلاله، وبأفكاره «التقدمية»، وبنزعته المعادية للإكليروس؛ ودعونا نعترف بقوة محافظة هذا المخرج على أن يبقى أمينًا مع نفسه دائمًا فى أفلامه.

بيير بوست هو التقنى المرادف، ويبدو العنصر الروحى فى هذا العمل الجماعى آتيا من طرف جان أورينش.

وجان أورينش، الذى تلقى تعليمه فى مدارس الجيزويت، داوم على الحنين والتمرد فى الوقت نفسه. وبدت مغازلته للسيريالية غير منسجمة عند الفوضويين فى الثلاثينيات. ويبين هذا مدى قوة شخصيته. كما يبيِّن أنها غير قابلة للمقارنة بوضوح مع شخصيات جايد، وكيفيليك، وراديجيه. على أن دراسة الأفلام سوف تمدّنا وبلا شك بمزيد من المعلومات.

وقد عرف أبوت أميدى أوفرى جيدًا كيف يُحلّل فيلم «السيمفونية الرعوية» وكيف يحدد العلاقة بين العمل المكتوب و الفيلم:

«اختزال الإيمان إلى سيكولوجية دينية على يد جايد يصبح الآن اختزالا إلى سيكولوجية، سهلة وبسيطة... وبهذا الاختصار الكيفى سوف يكون لدينا الآن، طبقًا لقانون معروف جيدًا لدى الجماليين، زيادة كيفيّة مُصاحِبة. فقد أُضيفت شخصيتان جديدتان: بييت وكاستيران، كلفتا بمهمة تمثيل عواطف معينة. وأصبحت المأساة دراما، وميلودراما». (انظر: "Dieu Au Cinema") ص ١٣١.

## ما يزعجنى...

ما يزعجنى فيما يتعلق بمسألة المشاهد المعادلة الشهيرة هو أننى لست متأكدًا البتة من أن رواية ما تحوى مشاهد غير قابلة للأفلمة، كما أننى أقل تأكدًا من أن هذه المشاهد التى حُكِم عليها بأنها غير قابلة للأفلمة سوف تكون كذلك فى نظر أى شخص.

وفى إطرائه لروبرت بريسون بسبب التزامه بنص برنانوس، ينهى أندريه بازان مقاله الممتاز «أسلوبية أندريه بريسون» بهذه الكلمات: «بعد فيلم "يوميات قس فى الأرياف» لم يعد أورينش وبوست سوى فيوليت لى – دك الاقتباس».

وكل الذين يعرفون فيلم بريسون جيدًا ويعجبون به سوف يتذكرون المنظر الرائع للاعتراف حيث وجْه شانتال: «يبدأ فى الظهور شيئًا فشيئًا، وبالتدريج» (برنانوس).

حين كتب جان أورينش اقتباسًا لـ«يوميات قس فى الأرياف»، قبل أن يفعل بريسون ذلك بعدة سنوات، رفضه برنانوس، وحكم على أحد المناظر بأنه غير قابل للأفلمة، وأحل محله المنظر الذى نستنسخه هنا (التالى):

- هل تريدين أن أستمع إليكِ هنا؟

مشيرًا إلى الاعتراف.

- أنا لن أعترف مطلقا.

- ومع ذلك، فقد اعترفتِ أمس، حيث أنك تناولتِ العشاء الربَّانى هذا الصباح.

- أنا لم أتناول العشاء الربانى.

وراح ينظر إليها مندهشًا بشدة.

- عفوا، لقد ناولتكِ العشاء الربّانى

ويحول شانتال نظره بسرعة نحو كرسى الركوع الذى مالت عليه فى هذا الصباح.

- تعالى وانظرى

يتبعها القس. ويشير شانتال إلى كتاب القدّاس الذى تركته هناك.

- انظر فى هذا الكتاب، يا سيدى.

- أنا، ربما لم أعد أملك الحق فى لمسه.

يفتح القس الكتاب، مأسورًا بشدة، ويكشف، فيما بين صفحتين، عن خبز القربان المقدس الذى كان شانتال يبصقه. ووجه متبلّد ومرتبك.

- يقول شانتال: «إننى أبصق (أتُفّ) خبز القربان المقدس»
- ويُعقِّب القس بصوت محايد «أعرف ذلك».
- ويقول شانتال بصوت أجش ومنتصر تقريبا:

«هل رأيت شيئًا كهذا على الإطلاق، أليس كذلك؟.

ويرد القس بهدوء شديد: «لا، مطلقا».

- هل تعرف ما يجب فعله؟

ويغلق القس عينيه للحظة قصيرة. وهو يفكر أو يصلى، ويقول: «الإصلاح أمر بسيط جدا، ولكن الشيء المرعب جدا هو الالتزام».

ويتجه نحو المذبح، حاملاً الكتاب المفتوح. يتبعه شانتال.

- «لا، ليس مرعبًا، المرعب هو أن تتناول خبز القربان المقدس وأنت خاطئ».
- أنت، إذن، كنتَ خاطئًا.
- إننى خاطئ بدرجة أقل من الآخرين، ولكن كل شيء، علاوة على ذلك متشابه عندهم.
- لا تحكم بهذا.

يقول شانتال بعنف: «أنا لا أحكم، وإنما أدين الصمت أمام جسد المسيح!».

وينحنى أمام المذبح، ويأخذ خبز القربان المقدس ويلتهمه.

ويتواجه، فى منتصف الرواية، القس وملحد بليد يدعى أرسينى فى نقاش حول الإيمان. وينتهى هذا النقاش بقول أرسينى: «حين يموت المرء يموت كل شيء». وفى الاقتباس، يجرى هذا النقاش عند قبر القسّ، بين أرسينى وقسّ آخر، وينتهى به الفيلم. وهذا القول «حين يموت المرء يموت كل شيء» ربما ينقل القول

الوحيد الذى يحتفظ به العامة. فبرنانوس لا يقول كخلاصة «حين يمـوت المـرء، يموت كل شىء» وإنما يقول «هل فى الأمر ما يُهمّ، كل شىء نعمة من عند الله».

أتقول «ابتكار دون خيانة»؟ - يبدو لى أن هذا التساؤل هنا يتعلّـق بابتكـار ضئيل للغاية من أجل صفقة خيانة كبيرة. تفصيلة واحدة أو تفـصيلتان إضـافيتان. كان أورينش وبوست غير قادرين على صنع «يوميات قس فـى الأريـاف» لأن برنانوس كان ما يزال حيًا. وقد أعلن بريسون أنه لو كان برنانوس حيا لكان لديـه المزيد من حرية التصرف. وهكذا، انزعج كل من أورينش وبوست لأن شخصا ما ما يزال حيًا، غير أن بريسون انزعج لأن الشخص ذاته ميت.

## خلع القناع

من قراءة بسيطة لذلك المقتطف يبرز الآتى:

١- اهتمام متواصل ومدروس بعدم الأمانة تجاه روح النص الأدبى وأيـضًا تجاه النص ذاته.

٢- ميل واضح جدا لانتهاك حرمة المقدسات والتجديف ضد الدين.

هذه الخيانة لروح النص تحط من قدر «شيطان الجسد» ـ وهى قصة حـب تصبح فيلمًا معاديًا للعسكرية والبرجوازية وتحط من قدر «السيمفونية الرعوية» - وهى قصة حب حول قس عاشق - الفيلم الذى أحال جايد إلى «بيـاتركس بيـك» (ملك)، كما تحط الخيانة من قدر رواية «مدير معهد دينى فى جزيرة سـان» Un Recteur á L'ile de Sein التى يستبدل عنوانها بعنوان مريب هو: «الله فى حاجة إلى البشر» Dieu A Besain Des Hommes، وهو فيلم نرى فيه سكان الجزيـرة أشبه بالقميئين المشهورين فى فيلم بونويـل «أرض بـلا خبـز» Land Without Bread.

أما بالنسبة للميل إلى التجديف ضد المقدسات، فهو يقدِّم باستمرار بأسلوب ماكر تقريبًا، يعتمد على الموضوع، والمخرج، وليس هذا فحسب إذ يعتمد أيضًا على النجم.

إننى أستدعى من الذاكرة مناظر الاعتراف فى فيلم «اللطيف»، وجنازة مارتيه فى فيلم «شيطان الجسد»، وخبز القربان المقدس المُنتهكة حرمته فى ذلك الاقتباس لـ«يوميات قس فى الأرياف» (وهو منظر يتواصل فى فيلم «الله فى حاجة إلى البشر»)، والسيناريو بكامله والشخصية يؤديهما فيرناندل فى «الفندق الأحمر»، والسيناريو فى «توتو» عن «ألعاب ممنوعة» (الضحك فى القبر).

وهكذا يشير كل شيء إلى أن أورينش وبوست مؤلفان لأفلام معادية للإكليروس صراحة، ولكن، طالما أن الأفلام التى تدور حول رجال الدين متماشية مع الموضة، فإن مؤلفينا سمحا لأنفسهما باتباع ذلك الأسلوب. ولكن بما أنه يتلاءم - كما يعتقدا - معهما، لا لخيانة قناعاتهما، فإن «تيمة» انتهاك حرمة المقدسات والتجديف ضد الدين، والحوارات ذات المعانى المزدوجة، تظهر هنا وهناك لتثبت للناس أنهما يعرفان فن «خداع المنتج»، الذى يرضياه طوال الوقت، علاوة على خداع «الجمهور الكبير» الراضى بدرجة مساوية.

هذه العملية تستحق بحق اسم «نزعة التماس الأعذار»، وهى قابلة للغفران، واستخدامها ضرورى فى وقت يتحتم فيه على المرء ادعاء البلاهة باستمرار لكى يحتال للأمر بذكاء، ولكن إن كانت العملية كلها عبثًا لـ«خداع المنتج» فألاَ يكون شيئا مخزيا أن تعاد كتابة جايد وبرنانوس وراديجيه؟

والواقع أن أورينش وبوست يعملان مثل كل كُتَّاب السيناريو فى العالم، ومثل سباك Spaak وناتانسون Natanson فيما قبل الحرب (العالمية الثانية – م).

وطبقا لطريقتيهما فى التفكير، كل قصة تنحصر فى شخصيات أ، ب، ج، د. وداخل ذلك التوازن كل شيء مُرتَّب وفق مهمة تتعلق بمعيارات معروفة لديهما وحدهما. فالشمس تشرق وتغرب كآلية الساعة، والشخصيات تختفى، وتُخترع

شخصيات أخرى، وينحرف السيناريو تدريجيًا عن العمل الأصلى، ويصبح وحدة كاملة بلا شكل وإن كانت مثيرة للإعجاب: فيلم جديد، خطوة فخطوة ينشئ مدخله المهيب إلى «تقليد النوعية».

## ليكن كذلك، سوف يقولون لى...

سوف يقولون لى: «دعنا نسلِّم بأن أورينش وبوست غير أمينين، لكن هل تنكر أيضًا أنهما موهوبان...؟»- الموهبة، لكى تكون راسخة، ليست وظيفة للأمانة، ولكنى أعتبر اقتباسًا ما ذا قيمة فقط حين يكتبه رجل سينما (سينمائى). وأورينش وبوست هما أساسًا رجلا أدب، وأنا ألومهما هنا لكونهما مزدريَيْن للسينما باستخفافهما بها. وهما يتصرفان، تجاه السيناريو، كما لو أنهما فكَّرا فى إعادة تربية صبى جانح بالعثور له على عمل، وهما يعتقدان دائمًا بأنهما فعلا «أقصى ما عندهما» للسيناريو بزخرفته بأشياء دقيقة، لا علاقة لها بعلم درجات الألوان الذى يكمل الجدارة الهزيلة للروايات الحديثة. وهو، علاوة على ذلك، النزعة الأقل شأنًا فحسب فى نظر المفسِّرين لفنِّنا، حيث أنهم يعتقدون بأن استخدام الرطانة الأدبية فى السينما تشريف لها (ألم يتحدث سارتر وكامى عن أعمال باجليرو Pagliero وعن علم الظاهراتية عند أليجرية Allegret؟)

والحق أن أورينش وبوست صنعا الأعمال التى اقتبساها خالية من الطعم أو النكهة، بالنسبة للمشاهد المعادلة والتى لا تزال معنا، سواء فى شكل خيانة أو جبن. وهذا مثال مختصر: فى رواية «شيطان الجسد»، كما كتب راديجيه، يقابل فرانسواز مارتيه على رصيف القطار، حيث يقفز مارتيه من القطار وهو ما زال متحركا؛ وفى الفيلم يتقابلان فى المدرسة التى تحولت إلى مستشفى. ما هو إذن هدف هذا المشهد المعادل؟ إنه شَرَك بالنسبة للعناصر المعادية للعسكرية المضافة إلى الرواية، والمنسجمة مع كلود أوتان - لارا.

حسنًا، من الواضح أن فكرة راديجيه كانت حول الإخراج (الميزانسين)،

حيث أن المشهد الذى اخترعه أورينش وبوست مشهد أدبى. وصدّقونى أن بإمكان المرء، أن يعدد هذه الأمثلة بلا نهاية.

## أحد تلك الأيام...

تظل الأسرار مكتومة لبعض الوقت فحسب، وتُفضُ أسرار الصيغ، وتصبح معرفة علمية جديدة هدفًا لاتصالات مع أكاديمية العلوم، ومنذ ذلك الحين، إذا صدقنا أورينش وبوست، يغدو الاقتباس علمًا دقيقا، وفى أحد تلك الأيام يُعلِّمانا بالفعل باسم ما هو معيار، وبفضل ما هو نظام، وبما هو علم هندسة العمل الغامض والذاتى، أنهما اختصرا وأضافا، وضاعفا، وأغنيا و«نقّحا» هذه الروائع.

والآن حيث روّجت هذه الفكرة، فكرة أن هذه المشاهد المعادلة مكر رعديد فحسب يهدف إلى تجنب الصعوبة، وحل مشكلات مسار الصوت التى تتعلق بالصورة، والاحتيال لكيلا يبقى على الشاشة شىء إلا الضبط الرائع للإطار، والمؤثرات الضوئية المعقدة، والصورة «المصقولة»، وكل ما يُبقى على «تقليد النوعية» حيًّا تمامًا – فقد حان وقت دراسة مجموعة هذه الأفلام المقتبسة والتى كتب لها الحوار أورينش وبوست، وبحث الجوهر الثابت لموضوعات (تيمات) معينة، والذى سيفسّر، دون تبرير، خيانة كاتبى سيناريو للأعمال التى تناولاها كـ «ذريعة» وكـ «فرصة».

بموجز فى سطرين، تظهر هنا الطريقة التى يتعامل بها أورينش وبوست مع السيناريوهات:

السيمفونية الرعوية: قس، ومتزوج. يعشق، وليس لديه الحق فى ذلك.

شيطان الجسد: إنهم يقومون بإيماءات الحب وليس لديهم الحق فى أن يفعلوا ذلك.

ألعاب ممنوعة: إنهم يدفنون الموتى وليس لديهم الحق فى ذلك.

القمح فى العشب: إنهما يحبان كل الآخر وليس لديهما الحق فى ذلك.

سوف تقولون لى إن الرواية أيضًا تروى القصة ذاتها، وهذا ما لا أنكره. وأنا ألاحظ، فقط، أن جايد كتب أيضًا رواية «البوابة العتيقة» La Porte Etroite وأن راديجية كتب رواية «حفلة رقص كونت أورجيل» La Bal Du Comte d'orgel، وأن كوليت كتبت رواية «المتسكعة» La Vagabonde. ولم تغرِ أى من هذه الروايات ديللانوى أو أوتان - لارا.

ودعونا نلاحظ أيضًا أن هذه السيناريوهات، التى أعتقد أنه من المفيد الحديث عنها هنا، مناسبة لفهم فرضيتى: «فيما وراء الشباك» Au-Delà Des Grilles، «القصر الزجاجى» Le Château De Verre «الفندق الأحمر» L'Auberge Rouge.

ويدرك المرء مدى تأهل معززى «تقليد النوعية» لأن يختاروا فقط الموضوعات التى تدعم أشكال سوء الفهم التى تقوم عليها المنظومة بكاملها.

وتحت غطاء الأدب - وبالطبع النوعية يمدون الجمهور بجرعتها المألوفة من القصص البذيئة واللاتوافق والوقاحة الوديعة.

## تأثير أورينش وبوست كاسح...

الكتّاب الذين شرعوا فى كتابة الحوار السينمائى تقيدوا بالقواعد نفسها: أنويه Anouilh، بين حوارى فيلمى «فهلويَّة الحى الحادى عشر» و«نزوة العزيزة كارولين» Caprice De Caroline Chérie، أُدخل عالمه إلى الأفلام الأشد طموحًا مصحوبًا بتعلقه بالغريب والشاذ مع خلفية من الضباب الرقيق الشمالى نقلت إلى بريتانى (إقليم فرنسى-م) (الأرجل البيضاء Pattes Blanches). وقدّم كاتب آخر هو جان فيرى Jean Ferry تضحيات تماشيًا مع الموضة، وهو أيضًا، وحواره لفيلم «مانون» Manon استطاعا بحق أن يشير إليهما أورينش وبوست: «لقد صدّق أنى عُذرى، وهو فى حياته الخاصة أستاذ علم نفس!» ولا يأمل كُتّاب السيناريو الشباب فى شيء أفضل. إنهم ببساطة يبذلون جهدهم محاذرين ألاّ تكسره أى محرمات.

جاك سيجور Jacques Sigurd، وهو أحد الذين كتبوا أخيـرا «السـيناريو والحوار»، وحَّد جهوده مع إيف ألليجريه. وقد أورثـا الـسينما الفرنـسية بعـض روائعها الأكثر قتامة: «ديدى دانفير» Dê dée D'Anvers، «المكائد»، «شـاطئ صغير جميل جدًا» Une Si Jolie Petite Plage، «المعجزات لا تحدث سوى مرة واحدة»Les Miracles N'ont Lieu Qu'une Fois، «الشابة المجنونة» La Jeune Folle. واستوعب جاك سيجور الصيغة بسرعة جدًا، ولابد أنه موهـوب بحيويـة تأليف ممتازة، فسيناريوهاته تتأرجح ببراعة بـين أوريـنش وبوسـت، وبريفيـر Prêvert وكلوزو Clouzot، والجميع مجددون باستخفاف. ولـم يـستخدم الـدين مطلقًا، ولكن عدم احترام المقدسات يخلق مدخله الجبان دائمًا بفـضل عـدة بنـات لمارى أو عدة أخوات طيبات يصنعن طريقهن عبر مجال الرؤية فى لحظة يكـون حضورهن متوقعًا فيها («المكائد»، «المعجزات لا تحدث سوى مرة واحدة»).

والوحشية التى يطمحون إليها لـ«إثارة رعشة البرجوازية» تجد مكانها فى جمل جيدة التعبير مثل: «لقد كان عجوزًا، وسقط ميتًا» (فـيلم «المكائـد»). وفـى «المعجزات لا تحدث سوى مرة» واحدة تحسد جين ماركين بيرك على نجاحه لأن حالات السلّ وجدت هناك: «عائلاتهم تأتى لرؤيتهم، وهذا يجعل البـزنس جيـدا! (واحد يحلم بصلاة الكاهن من أجل سين Sein).

وقد شارك رونالد لودينباخ Ronald Laudenbach، الذى يبدو أنـه أكثـر موهبة من معظم زملائه، فى أفلام أكثر نموذجية من حيث تلك الـروح: «لحظـة الحقيقة»، «الإله طيـب بـدون اعتـراف» Le Bon Dieu Sans Confession، و«منزل الصمت» La Maison Du Silence.

أما روبرت سيبيون Robert Scipion فهو رجل أدب موهوب. كتب كتابًـا واحدًا فقط؛ وهو كتاب عن المعارضات Pastiches. شارات فردية: الألفة اليومية للمقاهى القريبة من سان جيرمان، صداقة مارسيل بـاجليرو Marcel Pagliero، الذى يسمَّى سارتر السينما، ربما لأن أفلامه تشبه مقـالات «الأزمنـة الحديثـة».

وإليكم بضع جمل من «عشاق براسمورت» Amants De Brasmor، وهو فيلم شعبى، البحارة فيه «أبطال» مثل عمال أحواض أو أرصفة السفن فى فيلم «رجل يمشى فى المدينة»: «زوجات الأصدقاء مخلوقات لمضاجعتهن».

«إنك تفعل ما ينسجم معك؛ ولهذا، فأنت مثل أى إنسان، هذا ما كنت ستقوله بحق».

فى بكرة واحدة من الفيلم، وقرب النهاية، يمكنك أن تسمع فيما يقلّ عن عشر دقائق كلمات مثل: مومس، عاهرة، امرأة قذرة ودعارة. أهذه واقعية؟

## «بريفير» يعنى أن تكون آسفًا...

بالنظر إلى التماثل والبذاءة المساوية فى سيناريوهات اليوم، يصبح المرء آسفًا على سيناريوهات بريفير. فهو يعتقد فى وجود الشيطان، ويؤمن بالتالى بوجود الله، وإذا كانت شخصياته، فى الجانب الأعظم، مُحمَّلة، وبفعل نزواته فحسب، بكل الخطايا فى الخلق، فقد كان هناك دائما زوجان، آدم وحواء الجديدان، زوجان يمكنهما أن ينهيا الفيلم، لكى تبدأ القصة من جديد.

## الواقعية النفسية لا هى واقعية ولا نفسية...

هناك بالكاد ما لا يزيد عن سبعة أو ثمانية كُتَّاب سيناريو يكتبون بانتظام للسينما الفرنسية. وكل واحد من هؤلاء ليس لديه إلا قصة واحدة يرويها، وحيث أن كل واحد منهم يطمح فقط إلى نجاح «الكبيريْن»، فليس هناك مبالغة فى قول إن المائة ونيف فيلم فرنسى التى تصنع كل عام تروى القصة نفسها: إنها دائمًا مسألة تتعلق بضحية، هو ديُّوث عمومًا. (الديُّوث طامح إلى أن يكون الشخصية الوحيدة الودِّية فى الفيلم، إن لم يكن دائمًا مُغايرًا بلا حدود لكل ما هو طبيعى: بلير – فلبيرت... إلخ). وخداع أقاربه والبغض بين أفراد عائلته يقودان «البطل» إلى

هلاكه، إنه ظُلَم الحياة، وبالنسبة لحجة محلية شر العالم (القساوسة، بوّابُو الأبنيـة، الجيران، عابرو السبيل، الأغنياء، الفقراء، الجنود... إلخ).

ومن أجل التسلية، أثناء ليالى الشتاء الطويلة، تبحث عن عناوين الأفلام الفرنسية التى لا تتوافق مع هذا النطاق، وبينما أنت متوقف أمامها تكتشف بين هذه الأفلام تلك الأفلام التى لا تبرز فيها الجملة التالية أو ما يعادلها بوصفها جملة ذات أهمية ينطقها الزوجان الخسيسان: «إنهم دائما أولئك الذين لديهم المال» (أو الحظ، أو الحب، أو السعادة). إنه، فى النهاية، ظالم أكثر مما ينبغي.

هذا الاتجاه الذى يطمح إلى الواقعية، يُحطِّمها فى لحظة إمساكه بها فى آخر الأمر، وهو يبذل عناية شديدة فى حبس هذه الكائنات داخل عالم مغلق، مسدود بصيغ، ويستغل الحوار، والحِكَم، بدلاً من أن يدعنا نرى تلك الكائنات بأنفسنا، وبأعيننا الخاصة. فالفنان لا يستطيع أن يسيطر دائمًا على عمله. فهو يجب أن يكون إلهًا أحيانًا، وأن يكون مخلوقًا أحيانًا أخرى. وأنتم تعرفون أن الشخصية الرئيسية فى المسرحية الحديثة، والتى تُعيَّن بطبيعة الحال عندما يُرفع عنها الستار، تجدها هى نفسها مشلولةً عند الخاتمة، كما أن فقدان كل عضو من أعضاء المسرحية يؤكد تغيرات الأحداث. إنه زمن فضولى، حيث يستخدم الممثل دون جدوى وبالحد الأدنى عبارات كافكاوية ليخفف من تجسدات أفكار أو فلسفات محلية فى شخص معين. وهذا الشكل من السينما ينحدر مباشرة من الأدب الحديث – نصف كافكا ونصف بوفارى!

ومثل ذلك الفيلم لم يعد يصنع فى فرنسا حيث يعتقد المؤلفون بأنهم غير قادرين على إعادة كتابة مدام بوفارى (رواية جوستاف فلوبير – م).

وبالنسبة للأدب الفرنسى، لأول مرة يتبنَّى مؤلف موقفًا مختلفًا وخارجيًا فيما يتعلق بموضوعه، فالموضوع يصبح مثل حشرة تحت مجهر عالِم حشرات. ولكن إذا كان فلوبير قد قال، عندما بدأ روايته: «سوف أُمرِّغهم جميعًا فى الوحل نفسه» – وأنا محق» (المؤلفون اليوم قد يكتبون شعاراتهم عن طواعية) فإنه استطاع أن

يعلن فيما بعد: «أنا مدام بوفارى»، وأنا أشك فى أن المؤلفين أنفسهم يستطيعون أن يتبنُّوا هذا الاتجاه وأن يكونوا صادقين!

## الإخراج، المخرج، والنصوص

هدف هذه الملاحظات مقصور على دراسة شكل معين من السينما، من زاوية السيناريوهات وكُتَّاب السيناريو فقط. ولكنى أعتقد، وهذا شىء مناسب لجعل المسألة واضحة، أن المخرجين مسئولون، ولديهم الرغبة فى ذلك، عن السيناريوهات والحوارات التى يزودونها بالصور التوضيحية.

لقد كتبت من قبل عنوانًا هو «أفلام كُتَّاب سيناريو»، وبالتأكيد ليس أورينش وبوست هما من سوف يعارضانى - فهما عندما يتعاونان فى كتابة سيناريوهما، يتحقق الفيلم، والمخرج فى نظريهما هو «الجنتلمان» الذى يضيف الصور إلى السيناريو، وهذا حقيقى، فواحسرتاه! وقد تحدثت عن الهوس بإضافة جنازات فى كل مكان. ولهذا كله فالموت يُتلاعب به دائما. ودعونا نتذكر موت نانا الرائع، أو موت إيما بوفارى، كما أن الموت الذى يقدِّمه رينوار فى الرَّعويَة» La Pastorale هو فقط حالة مكمِّلة واختبار للمصوِّر: قارن اللقطات القريبة لميشيل مورجان فى «الرَّعويَة»، باللقطات القريبة لدومينيك بلانشار فى «سرّ مايرلنج» Le Secret De Myerling ولماديلين سولون فى «العودة الأبدية» L'Eternal Retour: إنه الوجه ذاته! فكل شىء يحدث بعد الموت.

دعونا، أخيرًا، نستشهد ببيان ديللانوى، الذى نهديه بمكر إلى كُتَّاب السيناريو الفرنسيين: «حين يتصادف لمؤلفين موهوبين، سواء فى حيوية الكسب أو البعد عن الركاكة، أن يتركوا أنفسهم ذات يوم للمُضى فى «الكتابة للسينما»، فإنهم يفعلون ذلك مع شعور بالحطِّ من مقامهم. إنهم بالأحرى يسلِّمون أنفسهم لإغراء فضولى تجاه التوسُّط، ولهذا فإنهم يصبحون حذرين من أنهم لا يساومون على مواهبهم،

ويصبحون متأكدين من أن المرء حين يكتب للسينما لابد أن يجعل نفسه مفهومًا من جانب الأقل شأنًا»(٢).

لابد، ودون مزيد من الضجة، أن أشجب مغالطة لن تفشل فى أن تُطرح أمامى على هيئة حجة: «هذا الحوار ينطقه أناس أخسَّاء، وهو مُرتَّب للإشارة بصورة أفضل إلى قرفهم من أننا أمددناهم بهذه اللغة الصعبة. إنه سبيلنا لنكون أخلاقيين».

وأجيب على ذلك بأنه: غير صحيح قول إن هذه الحوارات تأتى على ألسنة الشخصيات الأشد خسة، ولكى تتأكدوا، فإنه لا توجد فى أفلام «الواقعية النفسية» إلا الكائنات الكريهة، والسبب هو رغبة المؤلفين المتطرفة بشدة فى أن يكونوا أرفع مقامًا من شخصياتهم، فأولئك الذين، أو بالمصادفة، ليسوا مشهورين يكونون فى أحسن الأحوال غرباء بلا حدود.

حسنًا، أما فيما يتعلق بهذه الشخصيات التى تنقل هذه الحوارات الخسيسة – فأنا أعرف عددًا قليلاً من الرجال فى فرنسا، قد يكونون غير قادرين على تصور تلك الشخصيات، وهم عدة مخرجين لا تقلّ نظراتهم للعالم قيمة عن نظرات أورينش وبوست، وسيجور وجانسون. وأعنى جان رينوار، روبرت بريسون، جان كوكتو، جاك بيكر، آبيل جانس، ماكس أوفلس، جاك تاتى، روجر لينهارت؛ وهم مع ذلك مخرجون فرنسيون ويتصادف – وهى صدفة غريبة – أن يكونوا مؤلفين، يكتبون غالبا حوارات أفلامهم، ويبتكر بعضهم بأنفسهم القصص التى يخرجونها.

### سوف يظلّون يقولون لى...

«لكن لماذا»، سوف يظلوا يقولون لى، «لا يستطيع المرء امتلاك الإعجاب ذاته بالنسبة لكل أولئك المخرجين الذين يكافحون للعمل وسط «تقليد النوعية» الذى تهزأ به وباستهتار شديد؟ ولماذا لا يُعجب المرء بإيف ألليجريه كما يعجب ببيكر،

وبجان ديللا نوى كبريسون، وبكلود أوتان – لارا كرينوار؟» («الميل ناتج من ألف نفور» – بول فاليرى).

حسنا – أنا لا أؤمن بالتعايش السلمى بين «تقليد النوعية» و«سينما مؤلف».

ومن حيث الجوهر، يعدّ إيف ألليجريه وديللانوى مجرد صور كاريكاتورية لكلوزو وبريسون.

ليست الرغبة فى إثارة فضيحة هو ما قادنى إلى التقليل من أهمية سينما يُثنَى عليها بشدة فى مكان آخر. ومازلت مقتنعًا بأن الوجود الممتد بشكل مبالغ فيه للواقعية النفسية هو السبب فى الافتقاد إلى فهم الجمهور حين يواجه أفلامًا مثل «العربة الذهبية» Le Carosse D'or و«الخوذة الذهبية» Casque D'or، فضلا عن «سيِّدات غابة بولونيا»، و«أورفيوس» Orphée.

الجسَارة الطويلة الأمد، لكى تتأكد، لابد أن تُكشف حقيقتها. وبلغة هذا العام، ١٩٥٣، إذا اضطررت إلى صياغة قائمة بجسارات السينما الفرنسية، لن يوجد مكان فيها للمقيِّئ فى فيلم «المتعجرفين» Les Orgueilleox («المغرور والجميل» بالإنجليزية The Proud and The Beautiful) أو لرفض كلود لايدى أن يُرشّ بالماء المقدس فى فيلم «الإله طيب بدون اعتراف»، أو للعلاقات الجنسية المثلية بين الشخصيات فى فيلم «ثمن الخوف» Le Salaire De La Peur، ولكن بالعكس سوف نجد فيها مشية مستر هولوت، ومناجاة العذراء لنفسها فى فيلم «طريق التعذيب بالإلقاء من علٍ» La Rue De L'Estropade، والإخراج فى فيلم «العربة الذهبية» وإدارة الممثلين فى فيلم «مدام دى» Madame de ودراسات أبيل جانس فى «الرؤية المتعددة» Polyvision. ولسوف يدرك القارئ أن هذه الجسارات جسارات لرجال سينما، ولم تعد جسارات لكُتّاب سيناريو ومخرجين وأدباء.

وسأضرب أمثلة، أتخذها كدلالة على أن كُتَّاب السيناريو والمخرجين الأكثر تألُقًا فى «تقليد النوعية» ووجهوا بالفشل حين قاربوا الكوميديا: فيرى – كلوزو فى

فيلم «ميجيت وأمها» Miguette Et Sa Mére، سيجورا – بوير فـــى فـــيلم «كـــل الطرق تؤدى إلى رومـــا» Tous Les Chemins Ménent A Rome، ســـيبيون – باجليرو فى فيلم «الوردة الحمراء» La Rose Rouge، لودينباخ – ديللانـــوى فـــى فيلم «طريق نابليون»، أورينش – بوســـت – أوتـــان – لارا فـــى فـــيلم «الفنـــدق الأحمر»، أو إذا أحببت، فى فيلم «اهتم بأمر إميلى» Occupe - toi d'Amelie.

كل من حاول، يومًا ما، كتابة سيناريو لن يقدر على إنكار أن الكوميديا هى النوع الأكثر صعوبة، وأنها تتطلب الجهد الأعظم، والموهبـــة الأعظـــم، وأيـــضًا التواضع الأعظم.

## الكل برجوازيون...

السمة السائدة فى الواقعية النفسية هى نزعتها المعادية للبرجوازيـــة. ولكـــن ماذا يكون أورينش وبوست، سيجور، جانسون، أوتان – لارا، ألليجريـــه، مـــا لـــم يكونوا برجوازيين، وماذا يكون الخمسون ألف قارئ جديد، الذين لم يفشلوا فى فهم كل فيلم مأخوذ عن رواية، ما لم يكونوا برجوازيين؟

ما هى إذن قيمة سينما معادية للبرجوازية يصنعها برجوازيون مـــن أجـــل البرجوازيين؟ العمال، كما تعرفون جيدا، لا يعجبون بهذا الشكل من السينما علـــى الإطلاق، حتى عندما تكون أهدافها متعلقة بهم. وهم يرفضون التعرف على أنفسهم فى عمال أرصفة الموانى فى فيلم «رجل يمشى فى المدينة»، أو فى البحّـــارة فـــى فيلم «عشاق براسمورت». وربما يكون من الضرورى أن نخرج الأطفال إلى سلم البيت لكى يمارسوا الحب، لكن أبائهم لا يودون سماع أن يقال ذلـــك، وقبـــل كـــل شىء، فى السينما، حتى وإن كان هذا مصحوبًا بـــ«الميل إلى عمل الصالح». وإذا كان الجمهور يحب الاختلاط بالصحبة السيئة تحت ذريعة الأدب، فإنه يحب أيـــضًا أن يفعل ذلك بحجّة المجتمع. ومن المفيد أن يُدرس وضع برامج الأفلام فى باريس

بموجب صلات الجوار. ويتوصل المرء إلى إدراك أن الجمهور عمومًا، ربما يفضل الأفلام الأجنبية الساذجة بدرجة ما، التى تعرض له البشر «كما ينبغى أن يكونوا»، وليس بالأسلوب الذى يعتقد أورينش وبوست أن البشر ينبغى أن يكونوا عليه.

## مثلما يعطى امرئ ما لنفسه سمعة طيبة

إنه لأمر جيد دائمًا أن يصل المرء إلى قرار، يُدخل السرور على كل إنسان. والجدير بالملاحظة أن المخرجين «الكبار» وكُتَّاب السيناريو «الكبار» صنعوا جميعًا، ولفترة طويلة، أفلامًا صغيرة، وأن المواهب التى مُنِحت لهم ليست كافية لتمكين المرء من تمييزهم عن آخرين (من غير الموهبين)... واللافت للنظر أيضًا أنهم قُدِّموا جميعًا إلى «النوعية» فى الوقت ذاته، كما لو أنهم أعطوا لأنفسهم عناوين ملائمة – وآنئذٍ فإن منتجًا – وحتى مخرجًا – يكسب مالاً من صنع فيلم «القمح فى العشب» بقدر أكبر مما يكسبه من صنع فيلم «السباك العاشق». ويكتشف أن الأفلام «الشجاعة» مربحة جدًا. والبرهان: شخص ما مثل رالف حبيب يتخلى على نحو مفاجئ عن الأفلام شبه الإباحية ويصنع فيلم «رفيقات الليل» Les Compagnes De La Nuit ويجعل كايات مرجعًا له. حسنًا، ما الذى يمنع شركات «أندريه تابتس»، و«كومبانير» و«جان جيتونس»، و«بيير فيريس»، و«جان لافيرونس»، و«كيامبس»، و«جرانجييرس» من صنع أفلام فكرية، ومن اقتباس روائع (مازال هناك بقية منها) وبالطبع، من إضافة جنازات هنا وهناك وفى كل مكان؟

حسنًا، فى يوم ما سوف نكون داخل «تقليد النوعية» وغارقين فيه حتى أعناقنا، والسينما الفرنسية، بتنافسها فيما بين «الواقعية النفسية» و«العنف» و«التزمُّت» و«الغموض» لن تصبح سوى جنازة كبيرة، تترك الاستوديو فى بيلانكورت وتدخل المقبرة مباشرة – ويبدو أنها توضع جانبًا، بصريح العبارة، لكى يثرى بسرعة جدا المنتج وحفار القبور.

وفقط، وبقوة التكرار المقدَّم للجمهور، والذى يندمج فيه مع «أبطال» الأفلام، سوف ينتهى هذا الجمهور بالفعل إلى الإيمان بتلك السينما، وفى اليوم الذى تدرك فيه هذه السينما أن الديُّوث الكبير الناعم الذى تستحث تعاساته إبداء المشاركة الوجدانية (بدرجة قليلة) والضحك (بقدر كبير)، ليس كما ظن ذى قرابة أو جار فى الشارع، بل كما ظنت هى ذاتها؛ وأن الأسرة الخسيسة أسرتها، وأن الدين المُستهزَأ به دينها – وإذا حدث هذا ذات يوم فقد يتبين لها أنها كريهة بالنسبة لسينما سوف تعمل بجد شديد لعرض الحياة كما يراها المرء فى الطابق الرابع من مبنى «سان جيرمان دى برى».

من المؤكد، ويجب أن أكون مدركا لذلك، أن قدرًا كبيرًا من الانفعال والجوانب الجذابة هى العوامل الضابطة فى الفحص المتشائم عمدًا، الذى قمت به لنزعة مؤكدة فى السينما الفرنسية. وأنا أؤكد أن «اتجاه الواقعية النفسية» الشهير هذا تحتَّم أن يوجد، لكى توجد بدورها أفلام: «يوميات قس فى الأرياف»، «العربة الذهبية»، «أورفيوس» «الخوذة الذهبية»، «عطلة مستر هولوت».

لكن مؤلفينا الذين يودون تعليم الجمهور، ينبغى عليهم أن يفهموا أنهم ربما يشردون عن الطرق الرئيسية، لكى يصبحوا منخرطين فى طُرق السيكولوجيا الأكثر مهارة؛ إنهم يشقون طريقهم إلى المرحلة السادسة العزيزة جدا على جوهاندو، على أنه من الضرورى تكرار مرحلة إلى ما لا نهاية!

# هــوامش

(١) يوجين إيمانويل (١٨١٤-١٨٧٩) مهندس معمارى فرنسى - م.

(٢) انظر:
"La Symphonie Pastorale Ou L'Amour Du Métier," review Verger, November 1947.

**ملاحظات:**
**(هذه الملاحظات "أو الهوامش" لم يُشَر إلى مواضعها فى مــتن الترجمـــة الإنجليزية إلى الفرنسية، الصادرة فى العدد الأول من النسخة الإنجليزيـــة لـــ«كراسات السينما»).**

(١) فى «السيمفونية الرعوية»، أُضيفت شخصيات إلى الفــيلم: بييــت، جـــاك، فيانسيه، كاستيران، والدبييت. وأهملت شخصيات: أطفال القس الثلاثة. لـــم يأت ذكر فى الفيلم عما حدث لجاك بعد موت جيرترود.- فى الرواية يلتحق جاكَ بالرهبنة.

تحويل السيمفونية الرعوية إلى أفلام: أ- جايد يكتب بنفسه اقتباسًا لروايته؛ ب- يحكم على هذا الاقتباس بأنه «غير قابل للأفلمة»؛ ج- يكتــب جـــان أورينش وجان ديللانوى، بدورهما، اقتباسًا، د- يرفض جايد هذا الاقتباس؛ هـــ- تدخل بيير بوست فى السيناريو يرضى الجميع.

(٢) «شيطان الجسد». فى حديث بالراديو ضمن برنامج لأندريه بـــارينو عـــن راديجيه، أعلن كلود أوتان - لارا بحق: ما دفعنى إلى صنع فيلم عن رواية «شيطان الجسد» هو أننى رأيت أنها رواية معادية للحرب»!
وفى البرنامج ذاته قال فرانسوا بولينك، وهو صديق لراديجيه، أنه لم يعثـــر على أى شىء من الرواية عند مشاهدته للفيلم.

(٣) فى رده على المنتج المقترح لفيلم «يوميات قس فى الأرياف»، الذى اندهش لاختفاء شخصية دكتور ديلبند من الاقتباس، أجاب جان أورينش (الذى وقع على السيناريو) قائلاً: «ربما، يصبح كاتب سيناريو، خلال عشر ســنوات، قادرًا على أن يستبقى شخصية تموت فى منتصف الفيلم، ولكن بالنسبة لى،

فأنا أشعر بأنى غير قادر على فعل ذلك». وبعد ذلك بثلاث سنوات استبقى روبرت بريسون شخصية دكتور ديلبند وأماتها فى منتصف الفيلم.

(٤) لم يقل أورينش وبوست مطلقاً أنهما كانا «أمينين»، بل النقاد هم من قالوا ذلك.

(٥) «القمح فى العشب». كان هناك اقتباس لرواية كوليت مبكرا عام ١٩٤٦. واتهم كلود أوتان-لارا روجر لينهاردت بانتحال رواية «القمح فى العشب» لكوليت مع روايته «الإجازات الأخيرة» Les Dernieres Vacances. وجاء تحكيم موريس جارسون ضد كلود أوتان - لارا. وقد أُغنيت المكيدة، التى تخيلتها كوليت على أيدى أورينش وبوست، بإضافة شخصية جديدة، هى شخصية دك، وهى امرأة سحاقية عاشت مع «السيدة البيضاء». وهذه الشخصية طُمست، قبل تصوير الفيلم بعدة أسابيع، على يد مدام جسلين أوبوا التى «راجعت» الاقتباس مع كلود أوتان - لارا.

(٦) شخصيات أورينش وبوست، وكما يشاءان، تنطق بالحكم أو المواعظ. وهذه عدة أمثلة: فى «السيمفونية الرعوية»: «آه، قد يكون من الأفضل ألا يولد أطفال كهؤلاء». ليس لدى كل إنسان الحظ فى أن يكون ضريرًا» «المُقعد شخص يُطالَب بأن يكون مثل أى إنسان آخر».

فى «شيطان الجسد» (حيث فقد جندى ساقه): «هو ربما يكون آخر الجرحى». «ذلك يخلق رجلاً رقيقة من أجله». فى «ألعاب ممنوعة». تقول فرانسواز: «ماذا يعنى هذا - أن تضع العربة أمام الحصان؟ بيرت: «أوه، ذلك هو ما نفعله». (وهما يمارسان الجنس) فرانسواز: أنا لم أكن أعرف أنه يُسمَّى هكذا».

(٧) كان جان أورينش ضمن طاقم فيلم «سيدات غابة بولونيا»، لكنه اضطر لترك بريسون بسبب تعارض الإيحاء.

(٨) مقتطف من حوار كتبه أورينش وبوست لسيناريو «جان دارك»، ونشر فى «لاريفى دى سينما، العدد الثامن، ص ٩.

(٩) فى الحقيقة أن «الواقعية النفسية» خُلقت بالتوازى مع «الواقعية الشعرية»، التى امتلكت الثنائى سباك - فيدر (كاتب سيناريو ومخرج تلازما فى عملهما). وسوف يصبح من الضرورى بالفعل ذات يوم بدء شجار نهائى مع فيدر، قبل إلقائه فى دائرة النسيان.

# نحو نظرية لتاريخ السينما

**أندرو ساريس**

يعد ساريس ناقدًا بدرجة أكبر بكثير منه مُنظِّرًا، وهو أول من سلَّم بأن ما تسمى نظرية المؤلف «مجرد نظام لأولويّات مؤقتَّة... وقائمةٌ بالقيم التى تحول تاريخ السينما إلى سيرة ذاتية إخراجية directorial autobiography» أو حسب صياغة جيم كيتسيز:

«المصطلح يصف مبدأ أساسيًا ومنهجًا لا أكثر ولا أقل: الفكرة المتعلقة بالتأليف الذاتى فى السينما، بالإضافة إلى -وهو ما له أهمية رئيسية- مسئولية التعامل باحترام مع كل أعمال مخرج من خلال الدراسة المنهجية لتتبع ما لديه من موضوعات (تيمات) وبنيات وخواص شكل مميزة. وعلى ضوء هذا فإن فكرة المؤلف كما يبدو لى لم تحلّ كل مشكلاتنا بقدر ما بلورتها. ولكن هل يمكننا التحدث بحجة ما عن مخرج يرتقى بأشكاله (الفنية)؟ أو عن النوع كجانب من التعقد الخاص بالصناعة، والذى يجب على صانع الفيلم أن يسيطر عليه؟»(١).

على أن نظرية المؤلف كمنهج أصبحت فى مركز جانب من الجدل الخلافى الأكثر امتداد فى الدراسات السينمائية، وفى المقام الأول فيما يتعلق بسينما هوليوود. فالبعض مازال يدرس هوليوود من وجهة نظر اجتماعية، ومن زاوية الحبكة – الموضوع(٢)، والبعض يفعل ذلك من زاوية الترفيه وليس بالتأكيد من جانب الفن(٣)، ولكن هذين التناولين يخاطران بالفشل فى أن يميزا بدرجة كافية الاستغراقات الأسلوبية والموضوعاتية (التيمائية) للمخرجين كل على حدة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن كثيرًا من نقاد غير المؤلفين يكرسون جهودهم

لإظهار التقدير لمجمل الأساليب والهموم التى يمثلهــا فرانــك بــورزاج Frank Borzage وبليك إدواردز، وســام فــوللر، وأُتــو بريمنجــر، ونيكــولاس راى، ودوجلاس سيرك - إذا ذكرنا بعض المخرجين الذين وضعهم ساريس فى طبقتــه الأولى تحت عنوان «صرح العظماء الحقيقيين» - أو على الأقل لتقــدير قيمــتهم للأسباب ذاتها، الواهية إلى حد كبير.

يحاول ساريس فى هذا المقال، وهو مقدمة كتابه «الســينما الأمريكيــة»، إثبات أن الهويَّة الإخراجية directorial Personality، وهى الــسمة المميــزة للمؤلف (المخرج المؤلف - م) تكمن فــى الأســلوب، وفــى معالجــة الإخــراج «الميزانسين»، أو تكمن فى كيف (الطريقة - م) بدرجة أكبر من ماذا (الهدف-م) - فالهدف أو موضوع البحث هو ما جذب الانتباه إلى مخرجين معينــين ســابقين على قدوم نظرية المؤلف فى الخمسينيات. (يجادل ف. ف. بيركنز أيضًا فى كتابه «الفيلم كفيلم» بأن المخرجين كانوا يُقدَّرون فى السابق حسب «عقيدة المثــال» - من أجل تقدم فن السينما - بدرجة أكبر كثيرًا من نسجهم نموذجًا للتعبير الذاتى). وما وراء هذا أن تشديد ساريس إغراء بترك الفيلم يتحدث عــن نفــسه ودعــوة لاستكشاف إمكاناته، وليس توضيحًا لمنهج (التوجه الثانى «توضيح منهج» يتبناه بيتر وولين فى الفصل الأخير). والمقال مكتوب بحدة جدالية، فى وقت كانت فيــه دراسة المؤلف محل شك بدرجة كبيرة وخاضعة للنقاش الساخن، ويلخــص فيــه ساريس الاتجاه الذى يأمل فى تشجيعه قائلا: «ينبغى اكتشاف المخرجين من خلال أفلامهم. وحين يلاحظ النقاد أن «ذلك الفيلم فيلم جيد» فإن السؤال حينئذ يكــون: «من الذى أخرجه؟»

* * *

# هـوامش مقدمة المحرر

(١) انظر:

Horizon West, Jim Kitses (Bloomington and London: Indiana University Press, 1969), p.7.

(٢) انظر:

The Celluloid Weapon, White and Aversion, Boston: Beacon Press, 1972.

(٣) انظر:

"Trash, Art and the Movies", Pauline Kale, in Going Steady. Boston: Little, Brown. 1970).

## ١ - الغابة والأشجار

ما تزال السينما بأى تعريف شابة جدًا، ولكنها الآن ناضجة بما يكفى للمطالبة، ليس فقط بتاريخها الخاص، بل كذلك بعلم آثارها القديمة الخاص. والابتكارات التكنولوجية المبكرة (فى السينما) يقتفى أثرها بالعودة إلى ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر فى الولايات المتحدة، وفرنسا، أو إنجلترا، اعتمادًا على جنسية الباحث فى تاريخ آثارها القديمة. وقد نسبت الأدلة المتضاربة وبراءات الاختراع إلى توماس أ. أديسون، ووليم كنيدى، ولورى ديكسون، ووليم فريز- جرين، ولويس إيمى، وأوجستين لى برنس، ولويس وأوجست لوميير، وشخصيات كثيرة أخرى مبهمة تُظهِرها آلة التصوير فى القرن التاسع عشر فيما يتعلق بالفن والعلم والرأسمالية.

وبقدر ما تعد السينما نتاج النشاط العلمى فقد ورَّثت آمال لا نهائية فى النمو والتطور. ويبدو كما لو أن هذه الآلة الخاصة بالفن صُمِّمت للسمو بأهواء الإلهام البشرى. فقد يظهر شكسبير مرة واحدة فى ألفية، ولكن قطار تاريخ القرن العشرين السريع لا يمكنه الانتظار قرنًا، أو حتى عِقدًا من الزمن ليعاد صنع العالم من خلال الأشعة الشبيهة بأشعة القمر المنبعثة من جهاز عرض سينمائى. وبقدر ما كان الكثير جدا مُتوقعًا من الوسيط فإن القليل جدا طُلِب من مريديه. إن اللغة المنمقَّة المتطرفة الخاصة بالتحرر من الوهم حجبت الانتباه اللامبالى، على نحو لا يُصدَّق، الممنوح لآلاف وآلاف الأفلام. ولهذا، فإن المهمة الأولى لنظرية فى تاريخ السينما هى ترسيخ وجود هذه الآلاف من الأفلام كشرط ذى هدف للوسيط.

وحتى لو كان اهتمام معظم الأفلام بفن السينما هامشيًا، فإن فكرة الكيف من الصعب فهمها بعيدًا عن سياق الكمّ. فالفهم يصبح وظيفة سعة الإدراك. وبقدر ما يشاهد الكثير من الأفلام بقدر ما يجمع الكثير من الإحالات المرجعية. وتحدد بدقة أكثر المسئوليات الجزئية؛ وتتكشف بصورة أكثر وضوحًا التوقيعات الشخصية.

ويترتب على ذلك أن الثقافة السينمائية الشاملة المستمدة من منابعها الأولية تعتمد فى دافعها على استجابة مُرضية لفعل المداومة على مشاهدة الأفلام.

وعلى العكس فالمؤرخ السينمائى الحق لابد أن يُجنَّد من بين صفوف المداومين على مشاهدة الأفلام، الموثوق بهم، لا من بين المطلعين على الفنون الأخرى. والحماس غير النقدى للأفلام ليس مرغوبًا فى مؤرخنا. كما أن التأريخ السينمائى الخالى من أحكام القيمة قد ينحط إلى هواية مثل لعبة البريدج أو جمع الطوابع، فهو جدير بالاحترام بأسلوبه الذى يتوجَّه إلى فئة صغيرة، ولكنه ليس مُوحيًا بدرجة كبيرة. أو، كما يحدث مع الموضة، فإن مجموعة من الأفلام يمكن أن تدور حول فكرة، هى عادة فكرة اجتماعية ملائمة لغباء وسيط جماهيرى.

الخلل القائم حتى الآن هو عدم النظر إلى الأشجار قياسًا بالنظر إلى الغابة. ولكن لماذا ينظر أى إنسان إلى آلاف الأشجار إن كان يُعتقد أن الغابة ذاتها غير مرغوبة فيها جماليًّا؟ بديهى أن الغابة التى أشير إليها تسمى هوليوود، وهى شعار إزدرائى لنزعة خداعية مبتذلة. هوليوود كلمة خاصة بغابة لا بشجرة. وهى تُعبِّر ضمنًا عن المطابقة لا عن الاختلاف، وعن التكرار لا عن التنوع. ونُقاد الغابة المتعطفين يعززون تحيزات هوليوود بالتوحد مع تلك العناصر التى تجمع بين أفلامها. وبالتالى فإن الواحد منهم يبرر أيضًا عينته العشوائية لإنتاج هوليوود. فإذا شاهدت فيلمًا واحدًا فكأنك شاهدت أفلامها كلها. وإذا شاهدت بعضها فإنك بالتأكيد لست بحاجة لمشاهدتها جميعًا. ومن ثم التذمر المتواصل من «كليشيهات» هوليوود: فتى يقابل فتاة، النهاية السعيدة، التضحية النبيلة، قدسية الزواج، رجل العصابات ينال ما يستحقه، راعى البقر يهزم الوغد، فتى وفتاة يعثران على مبلغ ضئيل. ومن المفترض أنك إذا ضحكت عند سماعك إحدى تلك الكليشيهات، فإنك سوف تضحك عند سماعها كلها.

ليس هناك من ينكر أن أفلام هوليوود نشأت أثناء دهشة الاختراعات. وأن الضغوط من جانب الاستوديو والرقيب والجمهور تركت أثرها على تاريخ السينما، ولا يوجد مبرر فنى لتكبيل شخصية جورج عند برجيس ميريديث بعد أن قتل بلا

رحمة جى أر، فى فيلم «عن الفئران والرجال»Of Mice and Men، كما لا يوجد مبرر فنى للقبض على جيل سوندرجارد عند نهاية فيلم «الرســـالة» The Letter، ولا للدموع الغامضة المنسابة من عينى آمى بطلة كارول لومبارد فى فيلم «عرفوا ماذا يريدون» They Knew What They Wanted. وقد أملى المثول أمام الرقيب عقوبات عن الجريمة والخطيئة يمكن أن تشغل مجلدات ومجلدات. كما قُيِّدت أفلام هوليوود أيضًا بتدخل المكتب التنفيذى وبسياسة السيناريو المكتوب على عجل التى تمخضت عنها الدوافع الأبسط والأشد فردية والأكثر ابتذالاً للشخصيات.

غير أن ناقد الغابة ليس معنيًّا بالتفاصيل. فهو يزدرى النظام. ويلوم النظـــام بسبب خيانته للسينما. وهذا الشعور الغريب بالخيانة يهيمن علـــى معظـــم تـــواريخ الغابة إلى درجة البارانويا. ففى مكان ما على الشواطئ الغربية للولايات المتحـــدة، احتشدت جماعة من الرجال لتجريد السينما من حقها الطبيعى. وإذا كان ناقد الغابة ذا توجه سياسى فإنه سوف يصف هؤلاء المتآمرين الساحليين بأنهم رأسماليون. أما إذا كان ذا توجه جمالى فإنه ســـوف يـــصفهم بـــأنهم محـــافظون (غيـــر محبـــين للجمال-م). وعلى أية حال، هناك كيان يدعى السينما جرت خيانته على يد كيـــان آخر يدعى هوليوود. ومن الصعب العثور على حالة شبيهة بهذا الموقف الـــصارم فى أى من الفنون الأخرى. فلا تنقد رواية سيئة باعتبار أن المؤلف والناشر قد خانا الأدب. كما أن لوحة تشكيلية سيئة لا تنتقد بقسوة لأنها تُلحِق العار بالوسيط الـــذى قدم بوسان وديلاكروا. وربما توجد الحالة الشبيهة الأقرب فى مواقف نقدية معينـــة تجاه نمط المسرحية التى تقدم على مسارح برودواى، ووســـت إنـــد فـــى لنـــدن، والشوارع الباريسية العريضة. والعامل المشترك بين المسرح والسينما فـــى هـــذا الصدد هو امتلاك بنايات يحتشد فيها الجمهور لمشاهدة مسرحيات أو أفلام يمليهـــا عليهم الصرح الاستثنائى لمجمع البنايات. وناقد الغابة لا يمكن أن يكون مفيدًا فـــى التساؤل عما يمكن أن يحدث لو أن هذه البنايات ذاتها كُرِّست لما يعتبره فنًا أصيلا. فما يسعى وراءه هو تواؤم العرض الضخم مع ذوق «الشِّلَّة». وتعاليمه الليبراليـــة عمومًا تُقنعه بأنه يمكن إنقاذ الجماهير من ابتذالاتها الخاصة.

إن ناقد الغابة ليس معدومًا تمامًا فى البراهين التاريخية على الخيانة. فشاهد موثوق به مثل جورج ستيفنز أثبت أنه: «حين كانت صناعة السينما شـابَّه، كـان صانع الفيلم لُبُها، والرجل الذى يتعامل مع تفاصيل المـشروع شـريكه... وحـين طاف بالمكان أخيرًا، وجد اسم شريكه على الباب، وهكذا أصـبح صـانع الفـيلم موظفًا، بينما أصبح الرجل الذى كان لديه الوقت لتولى أمور تفاصـيل "البـزنس" رئيس الاستوديو». وما يُسمى النظام يمكن اعتباره مسئولاً عن إفساد السير المهنية المُفسدَة لـــ د. و. جريفيث، وجوزيف فون ستيرنبرج، وأورسون ويلـز، وإيريـك فون ستروهايم، وبستركيتون، ومسئولاً عن الإحباطات المتعلقة بالإبداع لمخـرجين آخرين لا يمكن إحصاؤهم. والمشكلة الخاصة بهذه الأمثلة هى أنـه فـى معظـم الحالات أنكر نقّاد الغابة المخرجين المبتلين بالنظام قبل بتـر الـصناعة لـسيرهم المهنية بزمن طويل. كما أن نقاد الغابة لم يدافعوا مطلقا عن الشخـصية الفرديـة إكرامًا لها. فجريفيث أُتُّهِم بأنه لا يجارى العصر. وأُدين ستيرنبرج بسبب استغراقه فى النزعة الشهوانية. كما أن ويلز أُنتُقِد بقسوة بسبب غروره المتـوهج. إن مبـدأ الغابة أصبح مدعومًا على حساب الأشجار الأعلى، وهذا بالفعل هو التجاهل الأشد خطورة من جانب نقد الغابة. وبعيدا عن الترحيب بالتنوع يبحث ناقد الغابـة عـن تماثل جديد. انه يرغب فى هوليوود تسير بانتظام وتمضى ككتلة واحدة. وبدلا من صيغة واحدة لـــ «عناقيد الغضب» توجد ثلاثمائة صيغة. وبدلا من سـيرة حيـاة واحدة لـــ إميل زولا قد يوجد ألف مقال عن العداء للسامية عبر العـصور. وكـل فيلم قد يتناول، على نحو واقعى، مشكلة بلغة ناضجة، أو يستخدم أدوات الوسـيط بأسلوب إبداعى. وبالتالى فأهداف نقد الغابة هى فى النهاية أهداف مجـردة. فـإذا قرر جون فورد فى الستينيات صنع مغامرة ثلاثينية على غرار فيلم «سبع نـساء» Seven Women، فإنه يصبح بانقطاع الأمل متعارضًا مع السينما. والحال كـذلك بالنسبة لفيلم «كونتيسة من هونج كونج» Countess From Hong Kong لـشارلى شابلن، وفيلم«فولستاف» Falstaff لأورسون ويلز، وفـيلم «إلـدورادو» لهـوارد هوكس، فهى أفلام ليست متزامنة مع قطار التاريخ السريع. والوسيط يـسير قـدمًا بخطوه الخاص. وهو منيع بالنسبة للفترات المظلمة الكئيبة فى حيوات أعظم فنانيه.

وقد لجأ ناقد الغابة طوال سنوات إلى سلوكيات أخرى لمقتنعين بتفوقهم فى مجال السينما، وتطالب دفُوع مختصرة، من أجل المعركة، بالأفلام «الفنية» الأجنبية، والأفلام الوثائقية، والأفلام الطليعية تباعًا فى هذا المجال. والواقع أن الحجج ذاتها غير المدروسة تسمع اليوم. وأن الدفوعات ذاتها تستعمل بوضوح.

**الفيلم الأجنبى أفضل:** أول أشكال الإعجاب الجاد الأقرب للعبادة بالفيلم الأجنبى قام ونشأ بسرعة فى العشرينيات تجاه السينماتين الألمانية والروسية، واللافت للنظر أن هذا الإعجاب يعزى إلى حركة آلة التصوير المعبِّرة بالنسبة للسينما الألمانية، وإلى نظريات المونتاج الثورية بالنسبة للسينما الروسية. وكان عمالقة هذه الحقبة هم مورناو، ولانج، وبابست فى ألمانيا، وأيزنشتاين وبودفكين، ودوفجنكو فى روسيا. وجذبت السينما الفرنسية متمثلة فى رينوار، وفيجو، وبيكر، وكوكتو، وبانول Pagnol، ودوفيفييه Duvivier، وكارنيه، وفيدر، وأوتان - لارا بعض المعجبين فى الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات. وسادت الواقعية الجديدة الإيطالية عند روسيلليني، وفيسكونتى، ودى سيكا أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات. والاتجاه السائد لدى المعجبين بالسينما الأجنبية بين النقاد الأمريكيين أقل تمركُزًا. فالأفلام الأفضل المزعومة لدى هوليوود قد توجد فى السويد (إنجمار برجمان)، والدنمارك (كارل دراير)، واليابان (ميزوجوشى، كوروساوا، أوزو)، والهند (ساتياجيت راى)، وبولندا (هاس، بولانسكى، سكوليموفسكى، فايدا)، إذا تغاضينا عن ذكر الخلفية المطارِدَة المألوفة فى فرنسا وإيطاليا وإنجلترا. السينما من أجل السينما، وهوليوود يمكن أن تضطلع بمسئوليتها مع باقى العالم. وإذا كانت هناك أفلام، من خارج البلاد، مضفى عليها الصفة الفردية التى تميزها بدرجة أكبر، فهناك أيضًا أفلام أقل وفاءً بالغرض. وإذا كانت هوليوود تنتج قدرا صغيرا جدا من الأفلام بمستوى رفيع، فإنها تسيطر بالكامل على النطاقات المتوسطة، وخصوصا فى عالم الأفلام والأنواع «الجيدة - السيئة». والمقارنات المثيرة للاستياء حتمية إلى حد ما بسبب حسابات التوزيع. وطالما أن نسبة أقل من الأفلام الأجنبية متاحة فى أمريكا، فإن المشاهدة غير المقيَّدة لأفلام هوليوود تفضى إلى

عينة غير جديرة بالاعتبار علميًا. كما أن الحواجز اللغوية والنزعة الغرائبية المطلقة للشيء المجهول تساهم فى التشوهات النقدية. وبالمعيار ذاته، يُبالغ غالبًا فى تقدير الأفلام الأمريكية خارج البلاد.

**الأفلام التسجيلية أكثر واقعية من الأفلام الروائية، ومن ثم فهى أسمى أخلاقيًا وجماليًا:** يمكن للمرء أن يقول أيضًا وحقًا إن الكتب غير القصصية أكثر صدقا من الروايات. وقدر كبير من التشوش الخاص بدلالة اللفظ ناتج هنا عن ازدواجية السينما كوسيط تسجيل، مثل آلة الطباعة، والاختزال الصوتى، والراديو، والطباعة على الحجر، والتليفزيون، وكشكل فنى.

**الأفلام الطليعية تحدد الطريق للأفلام التجارية:** من الصعب التفكير فى ما هى الابتكارات التقنية أو الأسلوبية التى ساهمت بها الأفلام الطليعية. ونقاد ومخرجو الأفلام الطليعية تعيَّن عليهم أن يكونوا صارخين فى بحثهم داخل حقب الصوت، واللون، والشاشة العريضة.. وتبدو دوافع الطليعة تحديًا لتحطيم محرَّمات المضمون، السياسية، والدينية، والجنسية. وقد قدم لوى بونويل ورينيه كلير من المدرسة الطليعية، ويعتقد البعض أن كوكتو لم يتخل عنها مطلقًا، غير أن القليل من النزعات الأسلوبية يتحمل التحديق المُدمِّر لآلة التصوير.

ومع أن ناقد الغابة ربما يظل يشير إلى الأفلام «الفنية»، والوثائقية، والطليعية، فإنه يعرف جيدا أن الجماهير التى يرغب فى إنقاذها مفتونة بالأفلام العادية بدرجة أكبر من افتتانها بالسينما الرفيعة. وهو ذاته مفتون بالعروض المبتذلة التى يستنكرها فى بحوثه الجديرة بباحث، وفى افتتانه يكمن سر حنينه. وإذا كان بإمكان البلاهات المعروضة على الشاشة أن تثير حتى أحاسيسه الشخصية المهذبة، فأى نَشْوات لم يخبرها، إن كانت آلية الحلم مضبوطة بأذواق قابلة للمقارنة مع ذوقه الخاص؟ فكتاب جريتا جاربو أشرفت على تحريره مجلة «البارتيزان ريفيو»، وكل شيء يمضى على ذلك النحو. ولا يستطيع ناقد الغابة أن يسمح لنفسه حتى بأن يكون مُضللاً بالبذاءة ذاتها، التى تستمتع بها أمه فى البرونكس Bronx

(أحد الأقسام الإدارية الخمسة لمدينة نيويورك – م). فهو يخفى خجله بآليات الدفاع الثقافية مثل الأغانى الشعبية، وثقافة الشلل، والأمور التافهة، ولكنه يواصل التسلل إلى قاعات عرض الأفلام مثل رجل ثرى يداوم على زيارة امرأة متبرِّجة – ولو أنه فهم كل العواقب المحدقة فربّما لا يرغب فى الأفلام المحرَّرة من رسالتها المبتذلة. إنه يقدر حقيقة أنه، وفى كل مكان، كانت هناك معابد للإغراء مخصصة لذلك النوع من الملذات المختلسَة، والتى كانت خالية بلا رحمة من نتن الثقافة. وبرغم ذلك فإن معصيته الفكرية تجبره على إنكار هدف جاد وفنِّية فردية للعروض الضخمة الجماهيرية، تَعلَّم أن يزدريهما.

إن ناقد الغابة يرتكب خطأ اعتماد قوة الوسيط فى صنع فيلم «سيئ»، يبدو مسليًا. وهو يراقب جماعية الإبداع، التى يمكن أن يتعايش فيها «الجيد» و«السيئ». فجريتا جاربو «جيدة» بحق فى فيلم «كاميل» Camille، كما أن روبرت تايلور «سيئ» بحق. وإدارة جورج كوكور لجاربو خارقة للعادة، ولكن إدارته لـ لورا هوب كروز مطلقة العنان أكثر مما ينبغى. وفى ذلك العام نفسه (١٩٣٧) حصل إرنست لوبتش على أداء محدود من كروز فى فيلم «الملاك» Angel. وهكذا فإن أفكارنا العامة عن «الجيد» و«السيئ» تُلقى بلا هدف فى بحر النسبية. والجماعية التى تجعل السينما (الفن) الأقل ذاتية من بين كل الفنون تخلِّص معظم الأفلام من التفاهة المطلقة. على أن الجماعية ليست بالضرورة لا شخصية. فهى يمكن بسهولة تامة أن تكون تجمّعًا لشخصيات بارزة. وكلاسيكيًا، فإن الشخصية الأقوى ينبغى أن تكون المخرج، وحين يسيطر المخرج على الفيلم تصبح السينما أقرب إلى أن تعكس الهوية الشخصية لفنان وحيد. وإن تاريخًا للسينما يمكن أن يتحدَّد، فى حدود المعقول، بتاريخ لمخرجين سينمائيين. وهو قد يكون بالتأكيد بداية جيدة لتاريخ سينمائى شامل، على أنه قد يكون من الصعب شرح كل شىء يوجد فى آلاف الأفلام. كما أنه قد لا توجد أية نظرية يمكنها تفسير كل شىء لكل الأزمنة. فأداء همفرى بوجارت لأدوار، مثلا، يبدو ذو معنى الآن بدرجة أكبر مما كان فى زمانه. وفى المقابل، تتلاشى صورة جرير جارسون على نحو مخزٍ.

إن تاريخ السينما هو على السواء أفلام فى التاريخ وتاريخ للأفلام. وناقد الغابة يميل إلى التشديد على التناول الأول على حساب التناول الثانى. وهو يتعامل مع أفلام الثلاثينيات بوصفها ردود أفعال للكساد الكبير. وبهذا المعيار، فإن بعض الأفلام أحيلت تبعاتها إلى المضطهد والفقير. وبالنسبة لكل من فيلمى:«أنا هارب من عصابة مسلسلة»، و«خبزنا اليومى» Our Daily Bread، كان هناك دافع القصص الملفقة التى كان المال فيها بلا هدف. وعلاوة على ذلك فنزعة الهروب من الواقع فى الثلاثينيات كانت إلى حد بعيد انعكاسًا للكساد الكبير، مثلما يحدث فى أى سينما محلية بشأن البطالة. وكانت معظم الأفلام المهمة فى الأربعينيات لا علاقة لها على الإطلاق بحالة الحرب أو السلم التى تابعتها. وعلى امتداد عصر الصوت، ميَّز ناقد الغابة الأفلام الحينية وتخلى عن الأفلام الخالدة رغم نجاحها فى بدايات عروضها. ولسوء الحظ، لا شيء يؤرخ بدرجة أسرع من تأريخ الأمور الحينية. ومن ثم تأتى الحاجة إلى إعادة تقييم دائمة. ونظرية تاريخ السينما التى يُخصص لها هذا الكتاب لا تطمح إلى ما هو أكثر من أن تخرج المداوم على مشاهدة أفلام الغابة كى يشاهد الأفلام الأشجار. والآلاف من الأفلام الناطقة باللغة الإنجليزية تحتفظ ببقائها إكرامًا لها ووفق ظروفها الخاصة. فهى تشكل تاريخها الخاص، وتجعله مهيبًا أو باعثًا على السخرية أو، كما هو مُرجَّح بدرجة أكبر، خليطًا من الاثنين. وهذه الدراسة الخاصة سوف تبدأ بحزمٍ من الأفلام تنسب إلى المخرجين الأكثر أهمية، ثم تتناول مخرجًا بعد آخر، وفيلما بعد آخر، وسنة بعد أخرى، بغرض مسح لما كان يعد الأفضل فى الأفلام الناطقة الأمريكية بين عامى ١٩٢٩، ١٩٦٦. وهذا المسح هو وبوضوح جهد حب فيما وراء نطاق حدود الفن. والأفلام تصبح مبررها الخاص. وقطعة بعد قطعة ومشهد بعد مشهد، ولحظة بعد لحظة تتماثل الأفلام مع حياتى الشخصية. فقد ولدت وسط اضطرابات دخول الصوت إلى السينما. وكبرت مع الأفلام الناطقة. وتاريخ السينما يُشكل جزءً مهمًا جدا من سيرتى الذاتية العاطفية. ومن حسن الحظ أن المصادر المتمثلة فى الأرشيفات، والتليفزيون، والمتاحف، ودُور الإحياء جعلت من الممكن إعادة تقييم

الذكَريات الحنينية على ضوء الاستعادة البريئة والرزينة لأحداث الماضى. فالأفلام القديمة تبرز فى سياقاتها التاريخية، ولكن لابد أن تقدَّر فى النهاية على ضوء العصر.

## ٢- نظرية المؤلف

استخدمتُ مصطلح نظرية المؤلف لأول مرة فى مقال بعنوان «ملاحظات على نظرية المؤلف فى عام ١٩٦٢» (نشر فى مجلة «فيلم كلتشر» Film Culture العدد ٢٧ شتاء ١٩٦٢-١٩٦٣). وقد كتبت المقال بما اعتقدت أنه أسلوب بسيط، ومؤقَّت وتجريبى. ولم يكن هدفى بالتأكيد أن يكون المقال الكلمة الأخيرة حول الموضوع. فالحقيقة أنه دعا إلى مناظرة بروح جدلية خاصة بالتعلم ذى الإسهام بجهود مشتركة، وإن كان ذلك بدون الكثير من الأمل فى جذب الانتباه من خلال مجلة لا يزيد عدد قراءها عن عشرة آلاف قارئ. ولقد كنت أكتب مقالات فى مجلة «فيلم كلتشر» على مدى سنوات دون إشعال أى نيران خلاف، ولكن فى هذه المناسبة أشعلت ناقدة فى سان فرانسيسكو البعيدة شرارة مصحوبة بشعور غاضب على نحو مثير. وكما يحدث غالبًا، فإن الهجوم على النظرية لاقى شهرة أوسع من النظرية ذاتها. ولسوء الحظ أن الهجمات الأمريكية على النظرية أكدت فحسب النزعة الريفية المتخلِّفة فى النقد السينمائى الأمريكى. كما أكدت أن نظرية المؤلف ليست فقط خارج نطاق النقد الأمريكى، بل بعيدة عنه أيضًا. والأمر الخارج عن نطاق النقد هو الفضول التاريخى المطلوب لمناقشة أية نظرية نقدية عن السينما. وهناك شخصية فى فيلم «قبل الثورة» Before The Revolution لبرناردو برتولوتشى ترى أن المرء يمكنه أن يتناقش فقط مع من يكونون على اتفاق معه من حيث الجوهر. «دعنا نتجادل» هكذا كتب لى ذات مرة ناقد بولندى. والعدوانية الرقيقة فى هذا الموقف تتطلب القليل من الاحترام المتبادل، وعُرف الجماعة المثقفة وهو للأسف العرف المفتقد فى النقد السينمائى الأمريكى.

نظرية المؤلف، قبل كل شيء، وعلى الأقل كما فهمتها، وهو ما أعيد تأكيده الآن، لا تدَّعى موهبة التنبؤ ولا اختيار بصيرة سينمائية غير عادية. فالمخرجون، وكُتَّاب السيناريو، والممثلون (وحتى النقاد) لا يميلون دائما وحقًا إلى الشكل. والناقد لا يمكنه افتراض أن مُخرجًا سيئًا سوف يظل دائمًا يصنع أفلامًا سيئة، وهذا هو الموضوع. ما هو المخرج السيئ ما لم يكن المخرج الذى صنع كثيرًا من الأفلام السيئة؟ وعلى هذا، فنظرية المؤلف هى نظرية لتاريخ السينما وليست نظرية للتنبؤ السينمائى – ومن بين المخرجين المدرجين فى صرح العظماء داخل هذا الكتاب: فلاهيرتى، وجريفيث، وكيتون، ولوبتش، ومورنـاو، وأُوفلس وهؤلاء موتى. ولانج، ورينوار، وستيرنبرج وأولئك ليسوا مستخدمين على غير إرادتهم؛ وشابلن، وفورد، وويلز وهؤلاء يعملون على فترات متقطعة على غير إرادتهم. أما هوكس وهيتشكوك فهما الوحيدان من هذه المجموعة، اللذان ما يزالا يتمتعان بقابلية النجاح التجارى المعقول، وهما يجتازان أعوام السبعينيات من عمريهما، ولكن من الصعب تخيل أن تكون مكانتهما النقدية النهائية محل خلاف فى الفصول القليلة التالية. وقد اتهمت نظرية المؤلف بالعاطفية تجاه المخرجين الشيوخ. وفى هوليوود، على الأخص، يكون المرء جيدًا حسب الانطباع الأخير عنه، فلا أحد فى هذه المدينة الموجهة بذوى النفوذ يرغب فى تبديد الوقت بالنظر إلى أحداث الماضى القريب. ولأن نقد المؤلف قائم على وعى بالماضى، فهو يرى أن أفلام المخرجين الشيوخ غنية بالمشاركات. ولكن ليست أفلام كل المخرجين الشيوخ. فوليم ويلمان، وهنرى كينج، وفرانك للويد ليسوا بلا مدافعين، غير أن النتيجة الكلية لسيرهم المهنية تُظهر مآخذ بدرجة أكبر من المفاخر. فعلو مكانة المخرجين تقوم على إنجازاتهم الكلية لا على إنجازاتهم العرضية.

لكن لماذا يُرتب المخرجون بأية حال؟ ولماذا (توجد) كل الفئات والقوائم وأعمال التصنيف الشاقة؟ – السبب الأول هو ترسيخ نظام أولويات من أجل طلاب السينما. والسبب الثانى هو غياب العُرف الأكاديمى الأوَّلى إلى أبعد حد فى السينما، فأعمال التصنيف الشاقة فى الفنون الأخرى، الأقدم من السينما، يقوم بها كادحون

محترفون. غير أن علم السينما ما يزال عمومًا مشروع هواة. وفى أمريكا خصوصًا لابد أن يقوم مؤرخ السينما بعمل مضاعف ككادح. فتأسيس الرتب والفئات والقوائم يجرى أولاً من بين كل الأفلام الموجودة فيما يخص موضوعى ويأتى بعد ذلك موقفى تجاهها. و«الميل» كما قال بول فاليرى «ناتج عن ألف نفور». و«سياسة المؤلفين» لفرانسوا تريفو، والتى أعلنها لأول مرة فى العدد ٣١ من «كراسات السينما» الذى صدر فى يناير ١٩٥٤، يمكن أن تصدِّق (أو تُؤاخذْ) فيما يتعلق بالوضعية الجدلية لمصطلح «المؤلف».

«سياسة المؤلفين» ترجع أصلاً إلى سياسة «الكراسات» فى أن تكون مع بعض المخرجين وضد مخرجين آخرين. وبالنسبة لتريفو، كان أفضل فيلم لديلانوى أقل مدعاة للاهتمام من أسوأ فيلم لرينوار. وكان هذا مثالا متطرفًا على «سياسة المؤلفين» فى أسلوب العمل. وقد تلاءم، كتعبير صارم، مع النقد الوحشى. ومصطلح «مؤلف» محيِّر بدرجة أكبر، ولأنه كان ينبغى أن أكون أول من يتعرف على المصطلح بعد كل المناظرات فقد أزعجنى. وإذا توخينا الدقة فإن كلمة auteur (بالفرنسية) «مؤلف» تعنى author (بالإنجليزية)، وينبغى أن تترجم هكذا حين تكون الإشارة إلى شخصيات أدبية. وحين يكتب تريفو عن جايد أو جيرودو، ويشير إليهما على نحو عارض كـ مؤلفين» (auteurs)، فلا يوجد هدف خاص (من استخدام الكلمة)، وتكون كلمة «مؤلف» وصفًا ملائمًا صحيحًا. والأمر يختلف تمامًا حين يصف تريفو هيتشكوك وهوكس بأنهما «مؤلفين». فكلمة "author" (الإنجليزية) لا هى ملائمة ولا صحيحة كترجمة لكلمة "auteur" الفرنسية (فى هذا الشأن)، ويرجع ذلك بالدرجة الأولى إلى الانحياز الأدبى المتأصل فى المؤسسة الثقافية الأنجلو-أمريكية. وبتعبيرات هذا الانحياز لم يصبح إنجمار برجمان مؤلفًا (author) قبل نشر مسرحياته فى طبعة رخيصة.

وفكرة أن مخرجًا غير أديب يمكن أن يكون مؤلف أفلامه هى فكرة من الصعب استيعابها فى أمريكا. وطالما أن معظم نقاد السينما الأمريكيين هم إما رموز أدبية أو صحفية بلا طموحات ـــ أو حتى أهواء ـــ فى أن يصبحوا مخرجين

سينمائيين، فإن ما تسمى نظرية المؤلف هى عملية تزلُّج وعرة حقًا. ومع ذلك فإن بدعة تريفو الأكبر لم تكن تعظيمه للإخراج كشكل من أشكال الإبداع، بل نسب التأليف إلى مخرجين هوليووديين، ما يزالون حتى الآن يلقبون بالأوصاف المتطرفة للنزعة التجارية. وكان هذا إسهام تريفو الأعظم فى الهياج المُعادى للمؤسسة فى إنجلترا وأمريكا.

على أنه لا يمكن اعتبار تريفو مؤرخًا منهجيًا للسينما الأمريكية، ولا رفيق سلاح للمؤلفين والنقاد الجدد الأنجلو أمريكيين. فربما حفز تريفو وشابرول ورومير وريفيت ونقاد آخرون من «كراسات السينما» وجود النقد الأنجلو- أمريكى الجديد، ولكنهم لم يدعمو بِدْعاته لفترة طويلة. وبديهى أن نقد «الكراسات» ذاته لم يكن وحدة واحدة متناغمة للغاية كما افترض خصومه الأمريكيون الأكثر ابتذالا. كما أن النقاد والمجلات الدورية الفرنسية لم يرابطوا (أو ليسوا مرابطين) تحت راية «الكراسات». ولم تشكل «الموجة الجديدة» Nouvelle Vague بالتأكيد إعلانًا متواصلاً لنقد المؤلف. إن نقاد كل بلد عليهم أن يحاربوا معاركهم الخاصة داخل ثقافاتهم الخاصة، فلن يقبل مؤرخ سينمائى أمريكى يحترم نفسه، على الإطلاق، أن تكون باريس المرجع الأخير عن السينما الأمريكية.

وإذا كانت «سياسة المؤلفين» عند تريفو تومئ إلى ثغرة فى شيء ما، فإن هذه الثغرة كانت متعلقة بجانب مؤكد من السينما الفرنسية، هيمن عليه، من وجهة نظره، عدد قليل من كتاب السيناريو. وكان هدف «سياسة المؤلفين» هو «تقليد النوعية» المُنجَّد جيدًا، والمؤثِّر بشدة، والمحفز بعناية، والذى كان يمثله كلود أوتان - لارا، ومارسيل كارنيه، ورينيه كلير، ورينيه كليمنت، وهنرى كلوزو، وأندريه كايات، وجان ديلّانوى، ومارسيل باجلييرو، وحشد من شخصيات أقل شأنًا. وهذا «الحرس القديم» كان مسئولاً عن أفلام مثل «شيطان الجسد» و«الأحمر والأسود» و«ألعاب ممنوعة» و«جيرفيز» Gervaise، و«ثمن الخوف» و«الشيطانى» Diabolique، و«إنصاف العدالة» Justice Is Done، و«السيمفونية الرعوية»، وهى باختصار، الأفلام التى اعتبرها النقاد الأمريكيون تفوّق صناعة السينما

الفرنسية فى نهاية الخمسينيات. ومقابل هؤلاء الأشخاص المتهمون بمسايرة التقاليد السائدة وضع تريفو جان رينوار، ماكس أوفلس، روبرت بريسون، جاك بيكر، جان كوكتو، وجاك تاتى بوصفهم مؤلفين صادقين.

لم يكن تريفو منهمكًا فى شيء قدر انهماكه فى تغيير مسار السينما الفرنسية. وكانت معاركه الأكثر عنفًا مع صناع الأفلام، بينما كانت المعارك الأكثر عنفًا للنقاد الجدد فى إنجلترا وأمريكا ضد نقاد آخرين. ولم يكن خصوم تريفو النقديين فى باريس عمومًا مذنبين فى تلطفهم تجاه السينما الأمريكية. ومحررو مجلة «بوزيتيف» ربما فضلوا هيوستون على هيتشكوك، وربما فضل آل ماكماهون لوزى على هوكس، ولكن لا يتعين على أحد الاعتذار مقابل تحليله الجاد للسينما الأمريكية. كما أن الماركسيين الفرنسيين يشجبون إنتاج هوليوود الرأسمالى إلى أبعد حد بتعبيرات تتسم بالاحترام فكريًا. وقبل التبريرات المستهترة لفنون «البوب»، والسكنى فى المخيمات، والأمور التافهة بزمن طويل كان النقاد الفرنسيون قادرين على مناقشة الأنواع الهابطة فكريًا من الأفلام، مثل أفلام الغرب والأفلام البوليسية، بجرأة صريحة. وواقع معرفة الكثير من النقاد الفرنسيين بالقليل من اللغة الإنجليزية وبالأقل من اللغة الأمريكية ساعدهم بالفعل فى تمييز العناصر البصرية فى أسلوب المخرج. ومع ذلك فإن فسادًا مؤكدًا فى موقف تريفو ما يزال ينتاب نظرية المؤلف والنقد الجديد. فقد استخدم تريفو الأفلام الأمريكية كهراوة ضد نزعات مقلِّدة معينة فى السينما الفرنسية. وهذا يوحى بمناورة ذوى الثقافة الرفيعة الكلاسيكية الخاصة عن طريق رفع الفن الهابط فكريًا على حساب الفن المتوسط فكريًا. ونقاد المؤلف على الأخص عرضة للاتهام بتفضيل النفاية على الفن، لأنهم يسعون وراء أفلام فى زوايا نسيان افتقاد السمعة الجيدة. وبإمكان ناقد مضاد للمؤلف أن يُسجل نقاطا لصالحه ببساطة عن طريق الاستشهاد بعناوين روائع مزعومة من جانب نقاد المؤلف. وبدون مشاهدة الأفلام، هل يكون من المُرجَّح أن يعتقد أى إنسان بأن فيلم «قبّلنى بشدَّة» Kiss Me Deadly أكثر عمقًا من فيلم «مارتى» Marty، وأن فيلم «سبعة رجال من زماننا» معبِّر فنيًا بدرجة

أكبر من فيلم «موبى ديك» Moby Dick، وأن فيلم «نيلسون ذو الوجه الطفولى» Baby Face Nelson مؤثر عاطفيًا بدرجة أشد من فيلم «جسر على نهر كواى» Bridge on the River Kwai، وأن فيلم «النصر المر» Bitter Victory واضح المعالم سيكولوجيا بدرجة أكبر من فيلم «المتحدون» The Defiant Ones، وأن فيلم «ريو برافو» ملتزم أخلاقيا بدرجة أكبر من فيلم «قصة الراهبة» The Nun's Story، وأن فيلم «جنون البنادق» Gun Crazy سوف يعيش أطول من فيلم «الوريثة» The Heiress، أو أن فيلم «نفوس معقدة» Psycho سوف يستمر الإعجاب به بعد نسيان فيلم «رجل لكل العصور»؟ وأكرر، أن هذه الافتراضات التى طرحتها لا يمكن أن تُناقش بجدية. فهناك صنف من النقاد يرفض التلاؤم مع عالم يمكن أن يكون فيه فيلم عنوانه «نيلسون ذو الوجه الطفولى» أسمى مكانة من فيلم «جسر على نهر كواى». أما النوع الآخر من النقاد فإنه يرفض الاعتقاد بأن فيلمًا عنوانه «نيلسون ذو الوجه الطفولى» يمكن أن يكون أقل مدعاة للاهتمام من فيلم «جسر على نهر كواى». وأحد أوجه الارتباطات الأساسية فى نظرية المؤلف هو ما يحدث بين المخرجين المهملين والأنواع المهملة. فبعث فورد وهوكس يعنى بالضرورة بعث فيلم الغرب. وتناول مينيللى بجدية يعنى بالضرورة تناول الأفلام الموسيقية بجدية. ومع ذلك، فنقد المؤلف متميِّز تمامًا عن نقد النوع. فنقد النوع الخاص بفيلم الغرب، مثلا، يفترض مقدمًا شكلاً نموذجيًا للنوع. والمخرجون قد يحرِّفون هذا الشكل، ولكنهم يعرضون أنفسهم بذلك للخطر. والمقال الشهير للفقيد روبرت وارشو عن فيلم الغرب وصف كيف فشلت تنويعة من المخرجين فى إنجاز النموذج الأصلى الذى وضعه كمثال للنوع. وفى المقابل، يتعامل نقد المؤلف مع النوع بوصفه أكثر من حالة واحدة للإبداع.

إن نظرية المؤلف، فى النهاية، ليست نظرية بدرجة كبيرة جدا بقدر ما هى موقف، وقائمة بالقيم التى تحول تاريخ السينما إلى سيرة ذاتية إخراجية. وناقد المؤلف تستحوذ عليه فكرة كليّة الفن والفنان. فهو يدرس فيلما ككلٍ، وينظر إلى مخرج ككلٍ. والأجزاء، وإن كانت مرفِّهة كل جزء بمفرده، إلا أنها لابد أن تكون

متماسكة من حيث المعنى. وهذا التماسك ذو المعنى يكون مُرجحًا بدرجة أكبر حين يسيطر المخرج على الأحداث بمهارة وتصميم. كيف يُسمح غالبًا بهذه السيطرة الإخراجية فى هوليوود؟ - بأكثر المعايير الأوروبية تمجيدًا ما يحدث أبعد من أن يكفى. فالسيطرة على الاستوديو فى الثلاثينيات والأربعينيات كانت القاعدة لا الاستثناء، وكان لقلة من المخرجين الحق فى التوليف النهائى. وقد تربّى المثقفون الأمريكيون على تواريخ هوليوود المغرضة لـ ف. سكوت فيتزجيرالد، وناثانيل ويست، وجون دوس باسوس، ورنج لاردنر، وجون أوهارا. وكان المنتج - المقاول الفظّ رغم حيويته ملك الشمس فى هذه القصص الزاخرة بالأعمال البطولية، وتُركت النماذج الأدبية الحسّية فى الظل. ومع ذلك، فإننا فى استعادتنا لأحداث الماضى وتأملها نجد أن نظام الاستوديو ضحّى بكاتب السيناريو بدرجة أكبر من المخرج. فلم تكن المسألة فحسب أن كُتّابًا كثيرين جدا يفسدون السيناريو، رغم تروّى معظم الاستوديوهات فى تكليف أكثر من كاتب للفيلم الواحد للتخلص من الخصوصيات الشخصية فى البنية أو المزاج، بل إن المخرجين كانوا يلاقون باستمرار تقريبًا ائتمانًا فريدًا على الإخراج، بغض النظر عن تدخلات الاستوديو فيما بعد التصوير. ورمز الثقة هذا لم يكن مفتقدًا تمامًا من حيث الجوهر فى هوليوود، أو ربما على الأخص فى هوليوود، حيث تبدو ضخامة أسماء المؤسسات التجارية ذات الاعتبار. وكان هناك (وما يزال) مخرجون ضعفاء ومخرجون أقوياء مثلما كان يوجد ملوك ضعفاء وملوك أقوياء، ولكن تاريخ السينما، مثل تاريخ الملوك، يهتم بمن تولى الحكم لاغير بالإضافة إلى من حكم بالفعل. والواقع أن قوة جون فورد (مثلا) نتاج ضعف روبرت ز. ليونارد مثلما قوة لويس الرابع عشر نتاج ضعف لويس السادس عشر. فالمخرج القوى يفرض شخصيته الخاصة على الفيلم؛ والمخرج الضعيف يسمح لشخصيات الآخرين بالجموح. ولكن الفيلم هو فيلم، وإذا كان روبرت ز. ليونارد قد سيطر بالصدفة على إنتاج كبير مثل «الكبرياء والعاطفة» Pride and Prejudice فإن ميزة الفيلم تكتشف فى مكان آخر غير الذى يخص شخصية المخرج، ودعونا نقول إنها توجد عند جين أوستن،

وألدوس هكسلى، ولورانس أوليفيه، وجرير جارسون، وفى عُرف مؤكد للكباسة عند شركة مترو – جولدوين – ماير. من الواضح أن نظرية المؤلف لا يمكن بأية حال أن تشمل كل فتنة شاردة فى السينما. وبرغم ذلك، فإن عمل قوائم الأفلام بناء على أسماء مخرجيها يظل الدليل الأكثر ثقة للنوعية، والذى يمدنا بموجز التقويم بالغ الصغر لكل فيلم صنع فى أى وقت.

حتى السوقيَّة المتبجِّحة للشخصيات السينمائية البارزة عملت لصالح المخرج على حساب كاتب السيناريو. وكان من المرجح أن يتلاعب منتج بالخطِّ العام لقصة بدرجة أكبر من تلاعبه بأسلوب بصرى. والمنتجون، مثل معظم الناس، يفهمون الحبكة بالعبارات الأدبية أكثر من فهمهم لها بالتعبيرات السينمائية. وما يُسمى الأفلام «الكبيرة» كانت على الأخص عرضة لتدخل المكتب التنفيذى، وذلك هو السبب فى أن الأنواع التقليدية نسبيًا من الأفلام تُعرض منها نسبة مئوية كبيرة من الأفلام التى تدر عائدات أضعاف ما توقعه منتجوها. غير أن المنتج الطموح ثقافيًا يزدرى عادة أفلام النوع، كما أن الكُتَّاب البارعين من أبناء المدن القادمين من الشرق نادرًا ما كانوا يبددون أوقاتهم فى تلك المشروعات. ونظرية المؤلف تقدِّر شخصية مخرج ما بدقة بسبب الحواجز المصاحبة لأسلوبه فى التعبير. ويبدو الأمر كما لو أن شخصيات شجاعة قليلة قد تحايلت للتغلب على قوة جاذبية الجزء الرئيسى من الأفلام. ويكمن سحر أفلام هوليوود فى إنجازها تحت ضغط. فلا يوجد فنان حر تمامًا، والفن لن يكافح بالضرورة عندما يصبح أقل تقيدًا. فالحرية يُرغب فيها إكرامًا لها، ولكنها تكاد تكون قانونًا جماليًا.

ونظرية المؤلف، كيفما كانت، لا تنظر إلى السينما من زاوية خبراتها الفنية الأصلية بالكامل. فالسينما هى على السواء نافذة ومرآة. النافذة تطل على العالم الواقعى مباشرة (التوثيق) أو نيابةً (الاقتباس). والمرآة تعكس ما يشعر به المخرج (أو الفنان المسيطر) تجاه المشهد. والسينما الحديثة تميل إلى تضبيب النافذة لجعل الانعكاس ساطعًا. ويبدو من المحتمل أن نظرية تُعلى من شأن شخصية مخرج سوف تصادق على سينما كانت شخصية المخرج فيها هى الأهم بلا جدال. ومع

ذلك، فمن أوجه التناقض أن شخصيات المخرجين العصريين تعد باهتة غالبًا بدرجة أكبر من شخصيات المخرجين الكلاسيكيين، الذين كانوا مثقلين بكل أنواع آلية السَّرد والدراما. فالسينما الكلاسيكية كانت عملية بدرجة أكبر من السينما الحديثة. وعرفت جمهورها وتوقعاته، ولكنها وفرت في معظم الأحوال شيئًا ما ممتازًا. وهذا الشيء الممتاز هو ما تُعنى به نظرية المؤلف.

تستمد نظرية المؤلف أساسها المنطقي من حقيقة أن السينما لا يمكن أن تكون فنًا ذاتيًا تمامًا حتى في ظل أفضل الشروط. ونقاء التعبير الذاتي هو أسطورة الكتب المدرسية. فآلة التصوير صانعة فعَّالة جدا للصور «الشاعرية» لدرجة أنه حتى الشمبانزي المدرب جيدًا يمكن تحويله إلى «شعر سينمائي». ومقابل كل أشكال فساده وابتذاله فرض نظام هوليوود انضباطًا مفيدًا على مخرجيه. فالقدرات المحدودة لجريجوري لاكافا أمكن تركيزها على نزوة شخص متأنِّق في أحد منافذ البيع في متجر كبير للبيع بالتجزئة تتورط فيها كلوديت كولبرت وعائلة عارضات أزياء. وقد جرى الاهتمام بتوقعات النوع في باقي فيلم «تزوجت رئيسها» She Married Her Boss، غير أن لمسة لاكافا في اللحظات القليلة أمام منفّذ بيع في المتجر الكبير خُلِّدت كمثال أسلوبي.

ورغم ذلك لم تكن نظرية المؤلّف محميَّة بجهد شديد من خلال تعبير هذا أو ذاك من نقاد المؤلف. وللأسف، فإن بعض النقاد اعتنقوا نظرية المؤلف كطريق مُختصر للثقافة السينمائية. وبموقف «أنت فاهم أو غير فاهم» تجاه القارئ استطاع ناقد المؤلّف، الكسول على الأخص، أن يجنب نفسه كدح إبلاغ المعلومات والتفسير. والحقيقة أن مقالات نقد المؤلف، في أسوأ حالاتها، تعتبر ذات مغزى بدرجة أقل من المتابعات النقدية المباشرة للحبكات التي يُنظر إليها في أمريكا على أنها نقد. وبدون الحاجة إلى البحث والتحليل، فإن نظرية المؤلف يمكن أن تستحيل وتفسد وتُتَوّل إلى نوع الصخب مدَّعي العظمة المرتبط بترويج اللوحات الزيتية. ويظل عبء الدليل واقعًا على كاهل الناقد، ذي التوجه المؤيد للمؤلف أو على خلافه من النقاد، فلن تفي بالغرض أي طرق إجرائية فورية للمعرفة الجمالية.

وويلز ليس أسمى من زنيمان «بالبديهة»، لأن هذا الحكم يجئ بعد تحليل مكثف لكافة أفلام كل منهما. حيث يكمن اختلاف ناقد المؤلف عن الناقد غير المؤيد لنظرية المؤلف فى تعامل الأول مع كل فيلم لويلز وأيضًا مع كل فيلم لزنيمان كجزء من كامل سيرته المهنية كمخرج. وبهذا يخاطر ناقد المؤلف باستياء القارئ، من خلال حكمه كناقد، وباستمرار على الحاضر، على أساس الماضى. إن ناقد المؤلف عليه أن يتغلب على هذا الاستياء بربط الماضى بالحاضر بالوسيلة الممكنة ذات المغزى العميق. ولحسن الحظ، فإن القراء يصبحون أكثر وليس أقل معرفة بحقائق الماضى مع مرور كل عام.

مقال إيان كاميرون، المعنون «أفلام ومخرجون، ونقاد» والمنشور فى مجلة "موفى" عدد سبتمبر ١٩٦٢، يثير اعتراضًا جديرا بالاهتمام ضد نظرية المؤلف:

«الافتراض الذى يُشكل أساس كل الكتابات فى مجلة "موفى" هو أن المخرج يُعدُّ مؤلف الفيلم، والشخص الذى يمنحه أى صفة مميَّزة. وهناك استثناءات كثيرة جدًا، سوف أعالجها فيما بعد – ونحن، إجمالاً، نسلِّم بسينما المخرجين، وإن كان هذا دون المُضى إلى الحدود القصوى المتطرفة جدا لـ«سياسة المؤلفين»، التى تجعل من الصعب الاعتقاد بأن مخرجًا رديئًا يمكنه أن يصنع فيلمًا جيدًا، وأنه من المستحيل تقريبا الاعتقاد بأن مخرجًا جيدا يمكن أن يصنع فيلما رديئًا».

كان كاميرون يكتب على الأخص عن السياسة المُتَّبعة فى «كراسات السينما»، والتى تُسند الكتابة بموجبها عن أفلام المخرجين المميزين، وباستمرار، إلى المتخصصين من أولئك المخرجين. وكانت النتيجة أنه لم ينتقد بقسوة على الإطلاق أحد من المخرجين المميزين. ومن العجيب أن كاميرون وزملائه وجدوا أنفسهم فى المأزق ذاته داخل مجلة "موفى" حين طُرح فيلم ديفيد لين «لورانس العرب» Lawrence of Arabia للنظر فيه. ونظرا لأن نقاد "موفى" لم يحب أحد منهم لين أو الفيلم بدرجة تكفى للبحث عن المعانى فى الإخراج، فقد ترك الفيلم فى وضع حرج دون أى متابعة نقدية على الإطلاق. وقد دافع كاميرون عن الاستبعاد

على أساس أن المتابعة النقدية الأفضل لأى فيلم يكتبها الناقد الذى استوعب الفيلم جيدا، ولأنه يكون عادة الناقد الأكثر تعاطفًا معه. وكاميرون، مثل محررى «كراسات السينما»، يكون بهذا قد أيّد النقد القائم على الحماسة كمعيار لما ينشره. لماذا تعتبر هذه الضجة بدعة بدرجة كبيرة فى الولايات المتحدة؟ - يعزى ذلك ببساطة إلى أن معظم نقاد المتابعات reviewers السينمائيين يتوهمون أنهم قضاة ذوو أهلية، وأنهم خبراء فى الذوق المكتسب للجمهور. فناقد المتابعة السينمائى «الأفضل» هو ناقد المتابعة السينمائى «الأكثر صرامة»، وسمعة أيّهم تُصنع وتُقاس بالنسبة المئوية للأفلام التى انتقدها بقسوة. وكلما زادت الأفلام التى انتُقدت بقسوة ازدادت أمانة ناقد المتابعة. وكل امرئ يعرف كيف تسعى شركات السينما بدأب لإفساد الصحافة. ومن ثم، فما هو الدليل على الأمانة النقدية الأفضل من ملاحظة رديئة؟ وعلاوة على ذلك، فالسبق الصحفى لناقد المتابعة السينمائى يشمل كل الأفلام، ولا يشمل فقط الأفلام التى أحبها. والناقد الرفيع الثقافة يمكنه أن يلتقط ويختار، أما ناقد المتابعة الضئيل الثقافة فيجب أن يبحث ويكابد. وقد عرّف والتر كير الفرق بين نقد المتابعة (Reviewing) والنقد العلمى (Criticism) بأنه مثل الفرق بين افتراض أن قارئك لم يفهم الفيلم محل البحث وافتراض أنه فهمه. وبالتالى فنقد المتابعة تقرير مُستهلِكْ لمن لم يُلقَّنوا بسائط الفن، أما النقد فهو حوار مع أكْفاء للناقد. وتمنح البنية الاقتصادية للسينما ناقد المتابعة سلطة أكبر من سلطة الناقد العلمى – م، بينما الناقد فى الفنون الأخرى يُعوِّض بالهيبة الأكاديمية ما يفتقده فى سلطة السوق التى يتمتع بها ناقد المتابعة، أما الباحث السينمائى فقد افتقد حتى وقت قريب جدا كلا من السلطة والهيبة، وهذا هو السبب فى أن طُلاَّب علم السينما يمكن وصفهم، وبغرض تشويه سمعتهم، من جانب نقاد المتابعة التقليديين بأنهم «جماعات من المُعْجبين».

ومن ناحية أخرى، فالإصدارات السينمائية الأكثر صعوبة فى إرضائها تستخفّ بالتزاماتها تجاه الوسيط، بقصر مقالاتها على الأفلام والمخرجين الذين تفضّلهم. وينبغى على طالب السينما أن يشاهد أفلامًا قدر ما يستطيع، وأن يكتب

قدر ما يمكنه. فتجنب إصدار حكم على فيلم بسبب افتقاد التعاطف معه هو عمل من أعمال الغطرسة الفكرية. وينبغى ألاَّ يكون هناك شىء غير جدير بالنقد أو الازدراء. وأنا أتبنى وجهة نظر متسامية عن دور الناقد. فهو يجب أن يطمح إلى الكمال، حتى وإن كان يعرف أنه لن يدركه على الإطلاق. ووجهة النظر المتسامية هذه تتخلص من نبرة كثير من المناوئين لنظرية المؤلف. وهذه النبرة توحى بأن الناقد عليه أن يختار بصورة نهائية فيما بين سينما مخرجين وسينما ممثلين، أو سينما مخرجين وسينما أنواع، أو سينما مخرجين وسينما موضوعات اجتماعية... الخ. ووجهة النظر المتسامية لنظرية المؤلف تعتبر نفسها الخطوة الأولى وليست المحطة الأخيرة فى تاريخ كامل للسينما. والواقع أننا يجب أن نتحدث عن كل شىء إن كان هناك وقت ومكان وحبْر طِبَاعة كافين. إن نظرية المؤلف هى مجرد نظام لأوليات مؤقتة، ونظرية مثالٍ فى حالة تقلُّبٍ دائم. وناقد المؤلف عليه أن يتبنَّى البحث الطويل فى السينما وكأن كل فيلم سيبقى حيًا فى قبوٍ ما إلى الأبد. ونقد المؤلف ينطوى بداهةً على روحٍ فى تاريخ السينما، بوصفه نشاطا ثقافيًا متواصلا.

والشىء الأخير الذى يرغب فيه ناقد المؤلف هو حماية قارئ من مشاهدة فيلم. ويُشجِّع النقاش، غير أن ناقد المؤلف ملتزم بالقيم الجمالية التى استمدها من الفنانين الذين أثَّروا فيه. ويسعى ناقد المؤلف إلى توصيل الإثارة التى أحسَّها لقرائه، ولكنه لا يستبدل حساسيته الشخصية بحساسية الفنان الخاضع للتحليل. فينبغى على ناقد المؤلف النموذجى التضحية إلى حد ما بشخصيته الخاصة من أجل إبراز شخصية المخرج. ومع ذلك، لا يستطيع ناقد فى الممارسة أن ينجو تمامًا من المسئولية عن قيمه الشخصية. فالتوضيح لابد أن يؤدى فى لحظة ما إلى التقييم. وكل ما هو ذو مغزى ليس ناجحًا بالضرورة. فعاطفية جون فورد فى فيلم «الواشى» The Informer متسقة مع الشخصية التى يعبر عنها على امتداد سيرته كمخرج، ولكن الفيلم يعانى من أن العاطفية هى ذاتها دائمًا. وفيلم «مارنى» Marnie لألفريد هيتشكوك يخلق تعبيرًا ذا مغزى حول العلاقات الجنسية، ولكن السيناريو والأداء التمثيلى يتركان الكثير ليصبح مرغوبًا. وفيلم «الخط الأحمر – ٧٠٠٠» Red Line - 7000 ليس أقل ذاتية كمشروع لهوارد هوكس من فيلم

«إلدورادو»، ولكن هناك اختلاف تام بين المحاكاة الساخرة (الباروديا) الذاتية في «الخط الأحمر» والتعبير الذاتي في «إلدورادو». وقد أوضح أورسون ويلز رؤيته للعالم ببعد نظر ورشاقة في فيلم «آل أمبرسون العظام» بدرجة أكبر مما في فيلم «ماكبث» Macbeth، كما أن ستيرنبرج أكثر شاعرية، وإن كان أقل ذاتية، في فيلم «المغرب» عنه في فيلم «أناتاهان» Anatahan. فحتى المخرجين العظام لديهم نجاحات وإخفاقات.

ولم يقترح أحد على الإطلاق عكس ذلك. ومع هذا، فحتى إخفاقات مخرج عند مستوى معين من الإنجاز يمكن أن تكون آسرة. والواقع أن التحليل الدقيق لسيرة مخرج يُبرز غالبًا روائع أُهملت وحلت محلها روائع «رسمية». وفورد، على سبيل المثال، نادرًا ما يستشهد بفيلميه «دوران باخرة في منعطف» Steamboat' Round The Bend و«المستكشفون»، ولكن هذين الفيلمين يبدوان اليوم أكثر جدارة بالاهتمام من فيلمي «الواشي» و«عناقيد الغضب».

إن أفضل المخرجين، عمومًا، يصنعون أفضل الأفلام، غير أن المخرجين يجب أن يُكتشفوا من خلال أفلامهم. وحين يلاحظ الناقد أن «ذلك كان فيلمًا جيدًا»، يُطرح السؤال: «من الذى أخرجه؟». وحين تخصَّ الإجابة ذاتها شخصًا بعينه مرات ومرات، فآنئذٍ ينشأ نموذج أداء. ولكن كيف يحدد ناقد ما إذا كان فيلم ما جيدًا أم رديئًا؟ – هذا سؤال أكثر صعوبة. ففى بداية الأمر كانت هناك الفكرة الوحيدة الأكثر غموضًا المتعلقة بما ينبغى أن يكون الفيلم شبيهًا به، ليكتسب الصلاحية الشرعية كعمل فنى. وبعدئذ، مع تزايد صنع الأفلام، أصبح من الممكن فرض معايير نسبية. وكان د. و. جريفيث أول صانع أفلام كبير، ويرجع ذلك ببساطة إلى أن أفلامه كانت أكثر براعة بكثير جدا من أفلام أى شخص آخر.

وبعد جريفيث أصبح النقد السينمائى أكثر ثراءً فى تداعى المعانى أو الأفكار – ولو كان أرسطو حيًا ليكتب نظرية الشعر (a Poetics) عن السينما لَبَدأ بفيلم «مولد أمة» Birth of a Nation لـ د. و. جريفيث بوصفه أول تعريف بالفيلم الروائى كعمل مكون من أشياء صغيرة وقطع تُوحِّدها فكرة رئيسية. وبالتالى فإن

جريفيث أحد تعريفات السينما. وتشمل التعريفات التالية مورناو، لانــج، لــوبتش، فلاهيرنى، أيزنشتاين، دراير، هيتشكوك، رينوار، فورد وآخرين. وفى كل مرحلــة يسبق الفيلم صانعه فى وعى الناقد. وقد استمرت الأفلام فى التراكم على مدى أكثر من خمسين عامًا منذ فيلم «ميلاد أمة». وتضاعفت الأشياء الصغيرة والقطع بدرجة كبيرة جدا. ونظرية المؤلف هى أحد عدة مناهج تُـستخدم لتوحيـد هــذه الأشــياء الصغيرة والقطع فى أفكار رئيسية.

إن النظر إلى فيلم بوصفه تعبيرًا عن رؤية مخرج ليس اعتقادًا بأنه يمتلــك قدرة إبداعية شاملة. وكل المخرجين، ليس فقط فـــى هوليـــوود، ســـجناء شـــروط حِرفتهم وثقافتهم. والسبب في منح المخرجين الأجانب باستمرار وتقريبا المزيد من الثقة فى قدراتهم الإبداعية، هو أن الناقد المحلّى غير واعٍ بكل المؤثرات الجاريـــة فى بيئة أجنبية. وقد تعامل الراحل روبرت وارشو مع كارل درايركفنـــان منـــزوٍ (عن الناس) ومع ليوماك كارى كأداة اجتماعية، ولكننا نعرف الآن أنه كانت هناك مؤثرات ثقافية فى الدانمارك أثّرت على دراير. وفيلم «يـــوم الغـــضب» Day of Wrath أسمى بأى معيار من فيلم «إبنى جون» My Son John، ولكن درايرليس ذلك الفنان المحرَّر بدرجة أكبر من ماك كارى – فقيوده ترى بدرجة أقل فحـــسب من موقعنا البعيد فى الجانب الآخر من الأطلنطى.

إن فن السينما فن موقف، وفن الأسلوب المتعلق بإيماءة. وهو ليس خاصًــا بـــ ماذا What إلى حد كبير بقدر ما هو متعلق بـــ كيف How. فالـــ مـــاذا هـــو وجه ما من الواقع يُنقل آليًا بآلة التصوير. أما الـــ كيف فهو ما يشير إليـــه النقـــاد الفرنسيون، بصورة غامضة إلى حد ما، على أن الإخراج mise-en-scene. ونقـــد المؤلِّف رد فعل مضاد للنقد الاجتماعى الذى مجّد الـــ ماذا على حساب الـــ كيف. ومع ذلك، ربما يكون أمر مضلل بدرجة مساوية أن نُمجِّد الـــ كيف على حـــساب الـــ ماذا.

والميزة التامة للأسلوب ذى المغزى هى أنه يوحّد الـــ ماذا والـــ كيف فـــى تعبير ذاتى. حتى الإيقاع الدرامى لفيلم، يمكن أن يكون معبرًا عاطفيًا، حين يُفهـــم

على أنه شكل متعلق بأسلوب. وبالطبع، فإن أفضل المخرجين محظوظون عادة بما يكفى لأن يمارسوا السيطرة على أفلامهم، ولهذا ليس عندهم ذلك التفاوت الفاضح بين الـ ماذا والـ كيف. أمّا فى المستويات الهابطة والمتوسطة فقط من صنع الأفلام فإننا نجد الموهبة تتبدد فى مشاريع غير ملائمة.

ليس كل المخرجين مؤلفين. فالحقيقة أن معظم المخرجين ليس لديهم بالفعل شخصيات مميزة. وليس كل المؤلفين مخرجين بالضرورة. فهناك الكثير من بادى كايفسكاى بدرجة أكبر من آرثر ميللر فيما يتعلق بأمركة رواية «إميلى»، وفى قول آخر إن «إميلى» كُتبت ولكنها لم تُخْرج بالفعل. والممثلون، وعلى الأخص ممثلى الكوميديا، يقومون بالأداء على مسئولياتهم بدرجات متفاوتة. ويمكن الجدال فى هذا الشأن بأن ليو ماك كارى أخرج الصورة الأكثر احتكاكًا لإخوان ماركس فى فيلم «حساء البط» Duck Soup، ولكن كاد ألا يوثق به فى صياغة شخصياتهم الفوضوية. والمشكلة عند إخوان ماركس، مقارنة بشابلن وكيتون، ولويد، فى عصر السينما الصامتة، كانت أنهم لم يسيطروا مطلقا على أفلامهم سواء كمخرجين أو كمنتجين. وقد أدى و. س. فيلدز معظم أدواره البارزة كقطع فودفيل غير مترابطة فى روث السيناريوهات الرديئة جدًا. ونحن نتذكر نُتفًا أكثر من تذكرنا للأفلام. وحتى جاربو كانت ذات أهمية ضئيلة فى أداء دور سوزان لينوكس لروبرت ز. ليونارد – فى فيلم «سقوطها وصعودها» Her Fall and Rise. فهل كان يمكن أن تكون صورة جاربو لامعة الآن بدون أدائها فى فيلم «كاميل» Camille (لجورج كوكور)، وفى فيلم «نينوتشكا» Ninotchka (لإرنست لوبتش) وفى فيلم «الملكة كريستينا» (لروبين مانوليان)؟. والمشاهد الجيدة فى أفلام رديئة يمكن الاستشهاد بها إلى ما لا نهاية، وبكل فخر ولكن ما قولك فى الأداء الجيد لممثلين رديئين؟ أو فى روايات جيدة لروائيين رديئين؟ ويبدو أن الجودة والرداءة تصبحان أمورًا تافهة بدرجة أقل فى التمثيل والكتابة عنه فى الإخراج. ومعظم المتعلمين يعرفون ماذا يحبون وما هو الفن فى التمثيل والكتابة، ولكن الإخراج خفىٌّ نسبيًا، ولا أقول إنه غامض، كما أنه مفهوم للإبداع. والحق أنه ليس إبداعًا على الإطلاق، بل بالأحرى

شكل عسير جدا من التأمل. والمخرج هو على السواء العنصر الأساسي الأقل ضرورة والأكثر أهمية فى صنع الأفلام. وهو الأكثر عصرية والأكثر تفسُّخًا من بين كل الفنانين، بسلبيته النسبية تجاه كل ما يجرى أمامه. وربما لا يستحق الضجة التى تثار حوله، إن لم يكن قادرًا أحيانًا على سمو التعبير المستخلص بإعجاز من بيئته الموجهة للمال.

# سينما نيكولاس راى

## ف. ف. بيركنز

كان ف. ف. بيركنز أحد المساهمين الرئيسيين فى مجلة "موفى"، وتمثل معالجته «الصنف الآخر» من نقد المؤلّف المقابل لنقد المؤلّف عند بيتر وولين، وهى معالجة مُكرسة للأسلوب أو «الإخراج» بوصفه أداة الربط فيما يتعلق بفهم الموضوع. ومثل روبين وود يؤسّس بيركنز معالجته على جمالية رومانسية، فى حين ينحاز النقاد البنيويون ونقاد المؤلف مثل وولين وآلان لوفيل على نحو أكثر تراصًا إلى وجهة نظر ماركسية – سوسيولوجية. (المناظرة بين روبين وود وآلان لوفيل، المشار إليها فى مقدمة هذا الفصل، تكشف بوضوح أوجه التشابه والاختلاف فى هاتين المعالجتين).

يركز بيركنز، فى هذه الدراسة عن نيكولاس راى، على أوجه للأسلوب مثل التعامل مع الممثلين، والألوان وموقع التصوير، والديكور، ووقت التصوير، ليسلط الأضواء على اهتمام راى بالعزلة، ونسبية السلوك الأخلاقى، والصراع من أجل احترام الذات، وإمكانية التوافق فى علاقات الناس ببعضهم البعض، بالإضافة إلى مباشرة immediacy عدم الاستقرار، وعدم الأمان، والعزلة بين الشخصيات. وأسلوب بيركنز هنا جدالى ودفاعى فى آن واحد، مثل الكثير من كتابات نقد المؤلف، وبما أنه واعٍ بنزعة التشكّك وحتى بالعداء تجاه ما يدرسه مثل دراسته المطروحة هنا فإنه يلاقى بالترحاب. (يحتاج المرء فحسب إلى قراءة كتاب باولين كيل «دائرة ومربعات» Circle and Squares للإلمام بالجدل الذى أثارته دراسة المؤلف) ومع ذلك، فدعوى بيركنز ليست متطرفة، وادعاءاته معتدلة بتدبر: فمن خلال سياق اثنى عشر فيلما أو نحو ذلك، تتكرر الوسائل

**الأسلوبية ذاتها، وتتشكل معها نماذج لدلالة الموضوع، يمكن جمعها بوصفها رؤية نيكولاس الذاتية. وهناك تعبير أوسع عن الدعوى ذاتها على ظهر غلاف كتاب «قارئ موفى» Movie Reader (New York. Praegar 1972) وهو تجميع لمواد نشرت فى مجلة «موفى»: «لقد قدمت (موفى) الاحترام لمخرجين، أصبحت سمعاتهم مقيّدة باعتقاد أجيال سابقة من النقاد، بأن الأفلام الجيدة نشأت فى هوليوود نتيجة مصادفات سعيدة فحسب، جمعت بين جماعة منسجمة من الفنانين وبعض الممثلين الأكفاء وسيناريو مكتوب جيدًا».**

* * *

كل نقادنا يميزون، على نحو واضح تقريبا، بين السينما التجارية والسينما الذاتية. والتمييز يكون صحيحًا أحيانا، وساذجًا غالبًا، ومحفوفًا بالمخاطر دائمًا. ومن المنطقى تمامًا، على سبيل المثال، الإشارة إلى أن نيكولاس راى أُجبر مرارًا على العمل من خلال سيناريو لم يكن مقتنعًا به: «الركض بحثا عن ساتر» Run For Cover، و«الدماء الحارة» Hot Blood، و«فتاة حفل الأنس» Party Girl؛ وأن كثيرًا من أفلامه شُوِّه بعد إتمامه: «الأخوة جيمس» The James Bothers، و«النصر المُرّ» Bitter Vctory، و«ريح عبر أراضى الايفرجليدز» Winds across the Everglades، و«الأبرياء الهمجيون» The Savage Innocents، و«ملك الملوك»؛ كما أن قصص أفلام «الرجال الشهوانيون» The Lusty Men و«أكبر من الحياة» Bigger Than Life ربما تبدو غير جذابة على الورق. ولكن الفيلم ليس ورقًا، ولا يمكن أن يوجد مطلقًا إلاّ فى الخيال المأمول لناقد، يحترم عينيه باعتبارهما الشىء الذى يقرأ به. وقد أصبح التمييز بين السينما الذاتية والسينما التجارية سلاحًا يُشهَر ضد الأفلام التى لا تترك أثرًا قويًا، رغم الجدية الواضحة فى قصصها وحواراتها. وإسهام المخرج لا علاقة له بالنجاح النقدى لفيلمى «إنهم يعيشون ليلاً They Live by Night، و«تمرد بلا سبب»، كما أن إسهامه لا علاقة له بالتجاهل النقدى لفيلمى «جونى جيتار» و«أكبر من الحياة»، أو لفيلم «ريح عبر أراضى الإيفرجليدز». وإنه هراء قول «إن موهبة راى فى فيلم

"فتاة حفل الأنس" تُبدّد فى حماقة بالغة» (لوى ماركوريلل فى «عن كل الأماكن» – «كراسات السينما»). والمعالجة قد تكون أو لا تكون ناجحة: ليس هناك شيء كبير مثل موضوع غير ناجح. وقد انتقد راى ذاته الاستغراقات الأدبية عند بعض كُتّاب السيناريو. «لقد كان كل شيء فى السيناريو» هكذا يقول لك كاتب خاب أمله. «وإذا كان السيناريو لا يحوى كل شيء فلماذا يُصنع الفيلم؟» والكاتب خائب الأمل والناقد الحساس متشابهان فى إهمالهما للأمور الفعلية التى تدفع الإنسان للذهاب إلى السينما: الأصداء الاستثنائية هى الأصداء التى يمكن أن يُحدثها مخرج من خلال استخدامه للممثلين والديكور والحركة والألوان والشكل، ولكل ما يمكن أن يُرى، ويُقرأ.

بدايةً، يرى ويسمع المشاهد الممثلين. وتحوى أفلام راى عددًا من الأداءات التمثيلية يمكن وصفها بأنها أداءات عظيمة، لأنها تقدم تجسيدات كاملة للشخصيات: بوجارت (فى فيلم «مكان موحش» In a lonely place)، ميتشوم (فى فيلم «الرجال الشهوانيون»)، دين، وود، باكوس (فى فيلم «تمرد بلا سبب») بيرتون (فى فيلم «النصر المُرّ»)، كريستوفر بلومر (فى فيلم «ريح عبر أراضى الإيفرجليدز»)، وهى أدوار تقفز فورًا إلى الذاكرة. لكن سيطرة المخرج لا يُثبتها بدرجة كبيرة كمال الأداء التمثيلى الفردى بقدر ما يثبتها التناغم الذى يجسد به ممثلو راى رؤيته. وهذا التناغم – وتلك مفارقة قديمة – هو نتيجة بحث المخرج عن الصدق الخاص فى كل موقف بعينه. فعزلة جونى جيتار موصوفة بلغة نوعية، لدرجة أننا ندرك تمامًا، وبدون تأكيد إخراجىّ، المغزى الأوسع لهذه الملاحظة: «إننى أُكِن احترامًا شديدًا للبندقية، وعلاوة على ذلك فأنا نفسى غريب هنا». وفى فيلم «إنهم يعيشون ليلاً» لا تقدر كاثى أودونيل على القيام بعملها على الوجه الصحيح، لأنه «لا توجد هنا ساعة للاسترشاد بها». والملاحظة تتضمن سياقًا نوعيًا، ومركبًا، ودراميًا. ونحن واعون، فى حين أن الشخصية غير واعية، بوثاقة الصلة الأكثر تعميمًا فيما يتعلق بالملاحظة الصادرة عن فتاة «لم تُقدَّم كما ينبغى إلى العالم الذى نعيش فيه».

وراى يعمل مع ممثليه بأسلوب شخصى، إلى درجة أنه قادر على الاستفادة مما اعتدنا اعتباره عيوب ممثليه. إن عدوانية سوزان هيوارد (فى فيلم «الرجال الشهوانيون»)، وعجرفة روبرت فاجنر (فى فيلم «الأخوة جيمس»)، وبرود سايد كاريس وخجل الوعى بالذات عند روبرت تايلور (فى فيلم «فتاة حفل الأنس»)، تُستخدم لتكثيف المواقف ونقل المعانى. وراى ليس فريدًا فى استخدامه للممثلين بنقاط ضعفهم ومواهبهم، فهو واحد من جماعة جيدة جدا فى هذا المجال تضم هيتشكوك وكوكور.

وعلى امتداد أى فيلم لراى يجد المرء براعة تامة – متناقضة غالبا – فى الأداء الذى يُعبِّر بدرجة أكبر مما يبدو للوهلة الأولى، وفى القدرة على نقل فكرة من خلال إيماءة، ولحظة تردد، وحركة عينين. والكثير من المعنى فى فيلم «ملك الملوك» متضمن فى شكل النظرة المعقدة، وفى لمَحَات البصر، وفى تحديقات النظر. ودوافع سالومى تتبدى بالكامل تقريبا من خلال تلك التعبيرات. والصورة الأولى فى فيلم «ملك الملوك» تنقل تاريخًا كاملاً من الفوضى، ومن الرقة غير المباشرة المتمثلة فى الإيماءة الوقائية، التى يفرش فيها جيمس دين ورقة صحيفة فوق جسد لعبة على هيئة قرد. ويعبِّر فيلم «ريح عبر أراضى الإيفرجليدز» عن مفهوم التفاهم والحل والوسط بين حضارتين من خلال سلوك البطل فى اقتسام «سيجار سلام» مع صديقه سيمينول.

وأُكرر من جديد، أنه على الرغم من إصرارى على أصالة راى فى نقل العام من خلال الخاص، والمجرد من خلال الملموس، فإننى لا أرغب فى ادّعاء أن أصالته هى موهبته الفريدة. إنها ببساطة القدرة التى تُميِّز صانع الأفلام الحقيقى عن المخرج الزائف، الذى يمدنا بـ«صور فوتوغرافية لأناس يتجاورون». وهى قدرة يستشعرها المرء، ليس فقط فى توجيه راى لممثليه ولكن أيضًا فى استخدامه لمفردات اللغة السينمائية بكاملها.

هناك عدد قليل جدا من المخرجين الذين لديهم مثل هذا التقدير الهائل لقـوة إيحاء الديكور والموقع. وأنا أتقيد، بالطبع، من وجهة نظر نقدية، بملاءمة المكـان للأداء والموضوع. ولكن فيما وراء هذا، حين يوجد الموقع الصحيح يصبح المـرء مُدركًا أيضًا لتأثير المكان على الأداء. والديكور، فى أفلام راى، هو البيئة البصرية بكاملها، ويشمل (وراى متفرد هنا) وقت التصوير من بين ساعات اليوم.

إن حساسية راى الشديدة تجاه وقت التصوير تجعل المرء يشعر بالليل وكأنه شيء ما أكثر من غياب ضوء الشمس. ويحتوى فيلم «تمرد بلا سبب» على المثال الأكثر إدهاشاً على هذه الحساسية في مشهده الأول الخاص بالقبة السماوية؛ وهنـا يجعلنا راى نشعر بإقحام ضوء صناعى على منتصف وقت الأصيل. والإحسـاس بالزمن مضاعف فى هذا المشهد على الأخص، ولكنه فى واقع الأمر يعطى شـكلاً لبنية الفيلم بكاملها. الليل هو زمن التشوش وعدم الأمان ووقت نوم الوالدين. والفيلم يبدأ ليلاً بسقوط شاب مخمور وسط شارع مظلم. ونحن نتتبعـه خـلال «ليلتـين» آخرتين، الليلة الأولى الزائفة فى القبة السماوية والليلة الثانية الحقيقية أثناء انهمـاك جيمس دين فى «سباق الديوك» – وهو فى حد ذاته تعبير استثنائى نابض بالحيـاة عن التشوش، والاندماج الأعمى والخطير على امتـداد الطريـق المـؤدى إلـى الانقراض، وفى المقابل، يقدّم الصباح إمكانية بداية جديدة، ورحلة فى البحث عـن الوضوح. فى الصباح الأول يأمل جيمس دين فى بداية جديدة لأنه يبدأ الحياة فـى مدرسة جديدة. ولكن آماله تُحبط فى «الليالى» التالية، غير أن الصباح التالى يحمل وعدًا أكثر تحددًا. إنه الفجر، البداية الفعلية لليوم، وليس الساعة التاسـعة مسـاء. وينتهى الفيلم عند صورة لتجدد الحياة والسَعْى، بينما تنسحب آلة التصوير للخلـف لإظهار رجل فى طريقه إلى القبة السماوية لبدء يومه الجديد.

واستخدام راى للديكور من أجل تسليط الضوء على مواقـع معينـة يمكـن إدراكه بوضوح فى الأساليب المختلفة التي وظف فيها المفهوم الخاص بـ«الأدوار

العلوية». فالأدوار العلوية فى فيلم «جونى جيتار» تعبر عن العزلة. وصاحبة الصالون، فيينا (جون كروفورد)، فصلت جمهورها تمامًا عن حياتها الخاصة؛ فالأول يعيش فى الطابق الأرضى وسط المشروبات الروحية وطاولات القمار، أما حياتها الخاصة فإنها تتقهقر فى الدور العلوى من منزلها بديكوره الأكثر رقة وأنثوية. وهى واضحة تمامًا فيما يتعلق بالاختلاف. وترد على جماعة حفظ النظام، التى أرسلها العمدة لتفتيش مسكنها، بينما هى واقفة فى منتصف الطريق إلى الطابق الأرضى، وبيدها بندقية: «هناك فى الأسفل أبيع الويسكى وكروت القمار. ولكن كل ما تستطيعون الحصول عليه من فوق الدور الأرضى هو رصاصة فى الرأس». وفى اللقطات الأخيرة من الفيلم يُشاهد جونى جيتار وهو يساعد فيينا على الخروج من عزلتها: إنه يشجعها وهى تهبط مجموعة (مختلفة) من درجات السلم على الانضمام من جديد إلى الشخصيات الأخرى.

فى فيلم «أكبر من الحياة» كما فى فيلم «الإخوة جيمس» توحى «الأدوار العلوية» فى آن واحد بإمكانية حياة أسرية عادية وبالتخلى المؤقت عن المسئوليات. وتصبح ملصقات السفر التى تزين الحوائط أكثر غرائبية فى تنقلها من منطقة «جراند كانيون» (فى أمريكا – م) عند الباب الأمامى إلى بولونيا (فى إيطاليا – م) عند «بسطة» السلم. وتمثل الأدوار العلوية رغبة مدرس فى أواسط العمر (جيمس ماسون) فى أن «ينطلق أحيانًا».

ويستخدم «فيلم تمرد بلا سبب» الأدوار العلوية للإشارة إلى فشل جيم باكوس كزوج وأب. فابنه يُصدم ويتألم عندما يجده مُرتديًا «مريلة» وراكعًا على ركبتيه خارج غرفة نومه. يتخلص بجبن من الوجبة التى أعدها لزوجته بإسقاط صينية الطعام من بين يديه. إن اختيار المكان فضلاً عن الأداء المُقنع يجعلانا نُقدر غضب وألم جيمس دين.

لكن الأماكن والأشياء (المُدركة بالحواس) لها قيمة بنائية، علاوة على قيمتها المثيرة للذكريات والعواطف أو قيمتها الرمزية. ويستفيد راى تمامًا من هذا كله فى بناء صوره. وفى فيلم «الرجال الشهوانيون» يتخلى أرثر كنيدى وضد رغبة زوجته (سوزان هيوارد) عن الطمأنينة المفقرة لعمله، كمشرف على مزرعة مواش، ويصبح راكب حصان فى المباريات التى تجرى بين رعاة البقر. وهى حياة بلا استقرار، حيث المعيشة فى العربات ذات الصناديق الخلفية أو جراجات المقطورات الملحقة بالعربات. وفى أحد المشاهد، تذهب سوزان هيوارد إلى حفل بفندق. ويظهر راى جلستها أمام ستارة، مصحوبة بقدر كبير من الحركة المليئة بالمرح على نحو نزق، والتى تجرى خلفها. واللقطة تصف عدم رضائها عن الأسلوب الجديد فى الحياة، وعن توقها إلى بيت آمن: الستارة هنا لها قيمة رمزية فى حد ذاتها. قماشها ذو تصميم «محلى» جدا – ولكنها تقسم الصورة عموديًا، لتفصلها عن البيئة التى ترغب فى التخلى عنها.

ويستخدم راى مرارًا الكتل الساكنة المصحوبة بخطوط واضحة – الحوائط، السلالم، الأبواب، الصخور – التى تقحم فى الإطار (الكادر)، وفى الوقت نفسه تمزق وتوحد صوره. وهو يستخدم على الأخص الأشياء (المدركة بالحواس)، لكى تطوق شخصياته، ولتقدم إطارًا داخل الإطار. وفى فيلم «أكبر من الحياة» يتناول جيمس ماسون جرعات من الكورتيزون وصفت له كعلاج لمرض قلبه. وتحت تأثير الدواء يصبح ضحية وهم التفوق العقلى والأخلاقى، الذى يهدد بتدمير أسرته. والإطار يكون فى حركة دائمة؛ فهو، مثلاً، يتوقف عند ماسون خلال جداله مع زوجته الذى يتسبب فى إحدى نوباته المَرضية؛ ويتوقف عند ابنه وهو يكافح لاسترضاء ماسون عن طريق حل بعض المسائل الصعبة جدا فى الرياضيات؛ ويفتح من جديد للحظة للإرجاء بعد التوصل إلى حل للمسألة. ومن خلال استخدامه للخطوط والبنية ينتج راى: «تكوينات تجعل المفاهيم الملموسة والواضحة مجردة، كمفهوم الحرية ومفهوم القدر» (جان لوك جودار: عن الأخوة جيمس).

واضطراب الإطار نتاج ثلاثة أنواع من الحركة السينمائية- حركة الممثلين، وحركة آلة التصوير، وحركة اللقطات - والتوليف. وإذا كانت هناك فكرة واحدة تسيطر على تقنية راى (ومن ثم تسود فلسفته، ولكن ذلك يأتى فيما بعد) فهى فكرة المواجهة بين التنافر والانسجام. وعلى سبيل المثال، فإن أى فيلم لراى يمكن تمييزه فورًا من خلال استخدام المخرج الشخصى للتوليف على نحو متطرف. والكثير من حركات آلة التصوير عند راى يبدو غير كامل. وأى كتاب مرشد بسيط عن صنع الأفلام سوف يُعلمك أن اللقطة المصاحبة لابد أن يكون لها بداية ووسط ونهاية. وراى يستخدم غالبا الوسط (من بين هذه المراحل): فآلة التصوير تكون متحركة بالفعل عند بداية اللقطة، ولا تنتهى الحركة عندما تظهر اللقطة التالية، أو إذا انتهت الحركة بالفعل، فإنها تقصُر فى مكان ما عن بلوغ هدفها المعلن. وهناك مشاهد كاملة مبنية غالبًا من هذه اللقطات «غير الكاملة» إلى درجة أن التوليف يصبح نموذجًا لقطع الاطِّراد، الذى تبدو فيه كل صورة وهى تشق طريقها بصعوبة على حساب سابقاتها. (وكمثال: تقديم عصابة سكوت برادى فى فيلم «جونى جيتار»). إن راى أحد المخرجين الأكثر «ذاتية» من بين كل المخرجين - والعالم الذى يخلقه على الشاشة هو العالم المرئى بعيون شخصياته. وأسلوبه المشوش فى التوليف يعكس الحيوات المشوشة التى يقتاد إليها الكثير من شخصياته.

حتى لو كان المشهد مكون غالبًا من لقطات ساكنة Static Shots فسوف يُعرقل اطِّراده مرارًا بالقطع إلى لقطة قريبة لشخصية، هى وكما تدل كل الظواهر، ذات مشاركة سطحية فقط فى الحركة الحالية: جونى جيتار فى المواجهة الأولى مع فيينّا وإيما (مرسيدس ماك كامبردج)؛ فيفيكا لندفورس أثناء مناقشة بين جون ديريك وجيمس كاجنى فى فيلم «الركض بحثًا عن سارتر»؛ سالومى فى محاكمة المسيح أمام هيرود أنتيباس. ويكون التأثير مزدوجًا بشكل ملحوظ. فالقطع المفاجئ يؤدى إلى شعور بالتشوش وعدم الانسجام. ولكن، من خلال دمجه لعنصر عرضى على نحو واضح فإنه يوحى أيضًا بوحدة خفية.

استخدام الألوان فى أفلام راى يعتمد أيضا وإلى حد بعيد على مفهوم

الانسجام. وهو يوظَّف الألوان، بالأسلوب الكلاسيكى والممتاز عند كوكور وكازان، من أجل تأثيرها العاطفى: فمثلا فى البكرة الأولى (reel الفصل) من فيلم «أكبر من الحياة»: التداخل الذى يحدث بين اللقطة ذات اللون الرمادى الغالب، عندما كان ماسون يغادر المدرسة، وشاشة يغطيها بالفعل اللون الأصفر الساطع لسيارات الأجرة المصطفة على جانب الشارع، يجعلنا نشعر بالإجهاد المفروض عليه من جراء أداء عملين كل يوم. ولكن الشيء الأكثر تميُّزا هو أسلوب راى فى اختيار الألوان بحسب مدى انسجامها أو تنافرها مع الخلفية. ورغم أن الملابس الحمراء التى ترتديها سايد كاريس فى فيلم «فتاة حفل الأنس» ذات قيمة عاطفية تلقائيًا، إلا أن تأثيرها يأتى من علاقتها بالألوان الأخرى فى اللقطة: تسليط الضوء عليها (باللون الأحمر)، وعزلها فى الوقت نفسه عن الألوان البُنية الكئيبة لقاعة محكمة، ودمجها وامتصاصها فى اللون الأحمر الأدكن للكنبة التى تنام فوقها. وتمرد كورنيل وايلد ضد تقاليد أسرته الغجرية فى فيلم «الدماء الحارة»، يعبر عنه من خلال التنافر بين الألوان التقليدية لسترته وألوان قماش التنجيد «الغجرى» المبهرج للكرسى الذى وضع عليه السترة.

## الخطاب المباشر

هذا النوع من التعبير المباشر شائع فى أفلام راى لأنه يعتقد (وربما يكون هذا غير ملائم للعصر، ولكنه بالنسبة لى الشيء الأكثر سوءًا) أن السينما وسيط للتواصل، وأن الوضوح ذو أهمية أساسية. والمباشرة فى تناول راى تنعكس فى بنية سيناريوهاته. فالشخصيات الرئيسية فى أفلامه تقدَّم بسرعة وباقتصاد قدر الإمكان. واللقطة الأولى من الفيلم تقدِّم البطل عادة، ومع انتهاء البكرة الأولى من الفيلم تكون قد قُدِّمَت كل العلاقات المهمة بين الشخصيات. وهناك استثناءات لهذه القاعدة فى فيلمى «الأبرياء الهمجيون» و«ملك الملوك» على سبيل المثال، ولكن الاستثناءات تظهر فقط حين تجعل طبيعة القصة القواعد غير قابلة للتطبيق.

والعرض عند بداية فيلم «تمرد بلا سبب» هو عرض مدهش بسرعته ووضوح أسلوبه. فاللقطة الأولى هى لقطة قريبة لجيمس دين وهو راقد فى الطريق؛ واللقطة الثانية هى لقطة ربط قصيرة عندما أخذ إلى قسم الشرطة؛ أما اللقطة الثالثة فإنها تقدم لنا سال مينيو وناتالى وود. وفى أقل من عشر دقائق فيما بعد نكون قد علمنا بخلفيات أسرة مينيو وناتالى وود، والتقينا بوالدى وجدَّة جيمس دين - ومن جديد فى لقطة واحدة نقلت معظم تفاصيل علاقة معقدة.

الرغبة فى التواصل المباشر تميِّز أيضًا استخدام راى للرمزيّة. وصوره ليست غامضة إطلاقا؛ والكثير منها مستمد من الطبيعة، مثل الإشارات إلى النار والماء فى فيلم «ملك الملوك»، أو إلى الصخر والريح فى فيلم «جونى جيتار» - والمرة الأولى التى رأينا فيها إيمَّا بدت كما لو أنها محمولة بالريح، وبالنسبة لباقى الفيلم فإنها تسلك طبقًا للواقع. وهذه الرموز تُستشعر ولا تلاحظ. ولكن عندما يرغب راى فى نقل فكرة فإنه لا يكون شديد الحساسية تجاه أى شيء منافٍ للأخلاق، وذلك فيما يتعلق باستخدام صورة متطرفة. فإيمَّا تستغل قاتل أخيها كستار لمطاردة فيينا؛ وبينما هى راكبة على رأس غوغاء يعدمون دون محاكمة قانونية، يفقد حجابها الخاص بالجنازات فى الغبار الناتج عن حوافر الخيول. وجيمس ماسون يسيء استخدام الكورتيزون لإحداث شعور مبالغ فيه بأهميته الخاصة: إننا نراه يعيد الحياة إلى كرة قدم ذاوية.

هذا الاستخدام للحدود المتطرفة ليس مقصورًا على الرمزية. فهو يشمل آلة التصوير، وعلى الأخص فى لقطات من أفلام «تمرد بلا سبب» و«الدماء الحارة» و«ريح عبر أراضى إيفرجليدز» التى تدفع الذاتية إلى نهايتها المنطقية؛ وهى تعرض الصور المعكوسة التى يراها أبطالها، كما أن آلة التصوير فى فيلم «تمرد بلا سبب» تدور عموديًا خلال ١٨٠° حين يأرجح جيمس دين جسده ليجلس منتصبًا. وفى فيلم «جونى جيتار»، وأحيانًا فى كل أفلامه، يستخدم راى أوضاعًا متطرفة، وسلوكيات متطرفة، ليقدم تمثيلاً تخطيطيًا تقريبًا لأفكار، وشخصيات،

وصراعات ويعبر كريستوفر بلومر عن اشمئزازه فى المذبح من الحياة البرية فى أراضى إيفر جليدز بنزع الريش من قبعة امرأة ذات ثياب مبهرجة، وبسؤاله للمرأة عن حالها: «لو أن هذا الطائر لبسها للزينة». ولى ج. كوب رئيس العصابة فى فيلم «فتاة حفل الأنس» يطلق النار على ثقوب فى صورة لجين هارلو حين علم بزواجها. وأحد سقاة فينًا يمشى فى لقطة متوسطة وينظر إلى آلة التصوير ليخبرنا بأنه «لم ير امرأة أكثر شبهًا برجل». وهوارد دا سيلفا يحطم حلم فيرلى جرانجر بالنعيم العائلى (فى فيلم «إنهم يعيشون ليلاً») عندما يحطم إحدى حليات شجرته لعيد الميلاد.

## الطريق المسدود

تلك المباشرة، وذلك التطرف فى التعبير، قد يؤديان فحسب إلى حشو الدماغ ما لم يكونان محكومين برؤية ذاتية عميقة التفكير. لكنهما فى سياقهما يشكلان دليلاً حيًا على شجاعة ووضوح فكر صانع أفلام ينقل همومه بكثافة شعرية. وكل واحدة من «الوسائل الأسلوبية» عند راى لها متلازمها فى وجه ما من حساسيته.

ولكن أفلامه، وعلى عكس ذلك، سوف يفهم معناها لدرجة قليلة من جانب أى إنسان يذهب إلى السينما ليستمع ببساطة إلى سيناريو قرئ جيدًا. إن على المرء أن يتجاوب مع بنيات أفلام راى قبل أن يتمكن من فهم معانيها. ويجب على المرء أيضًا أن يقدر قواها المحركة (ديناميايتها)، المتجسّدة فى حركتها المضطربة، قبل أن يفهم رؤيتها الأخلاقية والشعرية للكون ومكان الإنسان فيه. فى فيلم «تمرد بلا سبب» يستخدم راى القبة السماوية لإجراء مقارنة دقيقة بين حالة العزلة وعدم الأمان عند شخصياته وتلك الحالة عند البشرية كلها فى الكون. إن أفرادًا من جمهور محاضرة يشاهدون وصفًا لنهاية العالم دون مبالاة أو ازدراء أو رعب. ولكن المعلق (على المحاضرة) يقول كلامًا غير مترابط: «مُدمَّرة كما بدأنا بانفجار غاز ونار... الأرض لن تفتقد... والإنسان نفسه الباقى وحده يبدو حلقة قليلة

الأهمية». وجيمس دين لا يتمرد ضد هذا المفهوم عن حياة الإنسان كحلقة قليلة الأهمية، بل يتمرد ضد المجتمع أو ضد أسرته.

والعنوان الأصلى الذى وضعه راى للفيلم، وهو «الطريق المسدود» The Blind Run، يعكس رؤية للحياة بوصفها رحلة سريعة جدا بلا توجيه، وبلا اتجاه واضح أو هدف. وسلوكيات شخصيات راى مكيَّفة وفق هذه الرؤية. فبعضها، مثل المخرجِ، مشغول بالبحث عن بديل، وعن وحدة فعلية تهيمن على عالمنا المشوش والمُتقلب واللامبالى على ما يبدو. والبعض الآخر يفشل فى البحث، ويقبل بالتشوش لكن دون رباطة جأش: قد يوجد القليل من التعبيرات الأكثر إيلامًا عن الفيلم من تعبير بيرتون فى فيلم «النصر المُر»: إننى أقتل الأحياء، وأُنقذ الموتى»، ويبين فيلم «الركض بحثًا عن ساتر» مات دو (الذى قام بدوره جيمس كاجنى) كرجل قادر على إقامة علاقة طيبة مع العالم، لأنه امتلك الاستقرار الداخلى، الذى يتمتع القليل من شخصيات راى بامتياز مشاركته الشعور ذاته.

هناك رد فعل واحد للحقائق القاسية التى يقدمها راى، والتى تؤدِّى إلى الكارثة بثبات: رفض إدراك شروط الحياة. ففى فيلم «الرجال الشهوانيون» يعود روبرت ميتشوم، وهو راكب حصان متقاعد فى مباريات رعاة البقر إلى الكوخ الذى قضى فيه طفولته «باحثًا عن شىء ما يعتقد أنه فقده» والباب مقفل. وعند ذروة الفيلم يرجع إلى ساحة السباق لأنه يحتاج لتأكيد ذاته: «لقد تعودت على شراء خمرى الخاص... وفيلا fella يود أن يرى إن كان ما يزال قادرًا على أن يفعل ذلك». وفى المشهد السابق على توقيعه على الاشتراك فى المسابقة، يصف مُعلِّق عرض الافتتاح فى مدينة تابعة لولاية تكساس بأنه: «عرض مثير للمجد القديم». ويموت روبرت ميتشوم بسبب الإصابات التى لحقت به فى ساحة السباق. وفشل جيسّ وجيمس الأخير وموته هما نتيجة أسلوب حياته الفانتازى على نحو متزايد: إنه يحاول الانفصال على شخصيته، كجيس، وكابن عائلة مدنية صغيرة محترمة، هى عائلة مستر هوارد، وعصابته تتحلّ أثناء غارة على بنك، تفشل لأنها تأخذه بعيدًا جدا عن بيته. وسوء استعمال جيمس ماسون للكورتيزون يتسبب تقريبا فى

قتله لابنه. وعند نهاية الفيلم كان ماسون قادرًا على أن يسترد صحته لو أنه استطاع أن يبنى حياته على أساس حقائقها لا على وهم مريح: «لو أنه استطاع أن يتذكر كل ما حدث، وأن يواجهه، لأصبح سليمًا معافى».

ويشمل قبول شروط الحياة قبول الاضطراب والتغيُّر. وشخصيات راى تتقاسم حساسيته تجاه العصر. ففيينًا تقول للجماعة التى استدعاها عمدة البلدة لتفتيش مسكنها حفظًا للنظام: «إننى أنوى أن أدفن هنا – فى القرن العشرين!» ولكن شجار إيمًا مع فيينًا تسبب بدرجة ما عن رغبتها فى مقاومة التغير: «إنك لن ترين قطارًا يمرق من هنا!» ويرفض كريستوفر بلومر دعوة للمساهمة فى تطوير ميامى: «أنا والتقدم لسنا منسجمين حقًا». ويتحدث ريتشارد بيرتون عن قرية بربرية من القرن العشرين بازدراء قائلا «إنها عصرية أكثر مما ينبغى بالنسبة لى».

إن التقدم يؤدى إلى زعزعة حيواتنا. فإيمًا تعارض مد الخط الحديدى لأنه سوف يكسر العزلة التى تحميها. وهى تقول فى أحد الأحاديث العنيفة والمثيرة للمشاعر إن القطار سوف يجلب «فلاحين. فلاحين قذرين! ومنتزعى أراضى بدون حق! وهؤلاء سوف يزيحوننا... إنكم سوف تجدون أنفسكم ونساءكم وأولادكم محشورين بين الأسلاك الشائكة وأماكن بيع السلع المسروقة. هل هذا هو ما تنتظرونه؟». حتى إيمًا، التى أعلنت مبكرا فى الفيلم عن نيتها فى قتل فيينًا، لديها مبررها.

ليس هناك أوغاد خالصين فى أفلام راى. وهناك حقًا وعلى نحو مثير إلى حد بعيد، إخفاقات للتواصل والتفاهم. ففى فيلم «الركض بحثًا عن ساتر» تقول فيفيكا ليندفورس عن الزوجة التى طلّقها جيمس كاجنى «لابد وأنها قد أصبحت سيئة»، ويرد كاجنى قائلا: «لا، لقد كرهت رؤيتى فحسب». إن كل رجل يتصرف، وبأية درجة من الوضوح، وفق مبادئه الشخصية أو احتياجاته الخاصة الأكثر إلحاحًا.

وكل رجل، تقريبا، يتصرف انطلاقا من موقف الريبة الشديدة وعدم الأمان. ولأن بطل راى غير واثق من تقديره الشخصى، فإنه يسعى فى غالب الأحيان لكسب أو استرداد احترامه لنفسه، من خلال إعجاب أو خضوع صاحبه؛ ولكن هذا الصراع يزيد فحسب من زعزعة العلاقات الشخصية. والنصر الواضح فى معركة الهيبة مستحيل، طالما أنه من المحتم أن يجعل حياة المنتصر أقل جدارة بالاحترام: هيرود أنتيباس يداخله إحساس بالذنب لأنه وافق على مطالبة سالومى برأس يوحنا المعمدان مُفضلاً ذلك على قول «ليكن معلومًا أن وعد ملك هو وعد عديم القيمة».

والرجال سوف يقومون بأية تضحية تقريبا للدفاع عن هيباتهم. ففى فيلم «النصر المُر» يكون كيرت جيرجنز غير قادر على التصرف السليم فى اللحظة الحيوية من الهجوم، الذى أُمِرَ به، ضد مركز قيادة ألمانى. ويخبره ريتشارد بيرتون بأن «ما يحدث الليلة لا علاقة له بى، وأن ذلك (أمر) بينك وبين نفسك». ولكن جيرجنز يتأكد من أن رجاله ينظرون إليه على أنه جبان، فيخاطر بحياته، بشرب الماء من بئر توقع أن تكون مسممة، لإظهار شجاعته.

تحوى أفلام راى عددًا كبيرًا من التنويعات على إدراك الإنسان لعدم استقراره. ففى فيلم «فتاة حفل الأنس» يكون روبرت تايلور، كمحامى دفاع عن أحد أعضاء عصابة، قادرًا على الحصول على تبرئة ضد دليل الاتهام عن طريق إعطاء المحلفين شعورا بالتفوق: إنه يكسب شفقتهم عليه – بالمبالغة فى عَرَجه– وعلى موكله، بالمبالغة فى أن الصحافة تدينه دون محاكمة (ومن ثم تحرم المحلِّفين من حقهم فى اتخاذ القرار). وفى موقف مشابه تمامًا من فيلم «الركض بحثًا عن سارتر» تعرض علينا رغبة جون ديريك فى تدمير ذاته لاستغلال تعاطف الآخرين. وهو أيضًا أعرج – وفى محاولة لكسب شفقة جيمس كاجنى يميل ناحيته متكئًا على منضدة، كما فعل، عند إتكائه على الأرض فى محاولته الأولى للمشى بدون عكازين. ويقول كريستوفر بلومر فى فيلم «ريح عبر أراضى الإيفرجليدز» أنه لم يكن أمامه خيار إلا اعتقال قائد قراصنة الريش (بيرل ايفيز). والواقع أنه قدَّم علانية مبررًا لاعتقال إيفيز، شريطة أن يتولاه هو شخصيًا. وآينوك (أنتونى كوين)

رجل الإسكيمو، بطل فيلم «الأبرياء الهمجيون»، يستفيد من خوف رجل من العار بشكل إيجابى، لإنقاذ حياته. فهو يُخزى أحد أعضاء فريق كشافة، بوضع يديه المتجمدتين داخل المعدة الساخنة لكلب إسكيمو، متسائلاً عما إذا كان بإمكان الرجال البيض تحمل الألم.

إن الحاجة إلى القبول من جانب المجتمع، مع ضغوطه المُتَّفِقَة مع العادات والأعراف، لابد أن تتصادم مع رغبة المرء فى أن يعيش حياته طبقًا لمبادئه الشخصية. فأبطال أفلام «جونى جيتار» و«ريح عبر أراضى الإيفرجليدز»، و«الأبرياء الهمجيون» يدمرون تقريبا فى محاولاتهم إدراك مصطلحاتهم الخاصة. ومغامرو راى ليسوا مغامرين باختيارهم، مثل أبطال هوكس وولش، ولكنهم مغامرون من خلال قهر داخلى. إنهم شخصيات «مُرحَّلة» (مضطرون إلى الرحيل عن أوطانهم لأسباب عِرقيَّة أو دينية أو عقائدية – م)، تتأكد عزلتهم بانخراطهم فى جماعة تقف موقف المتفرج من المجتمع، وغالبا خارج نطاق القانون. والحق أن عدم خضوعهم للمجتمع بالغ الشدة إلى حد أنهم يعزلون أنفسهم حتى عن الجماعات غير التقليدية: يصدم جيمس دين عصابة مراهقين، أسلحتها المفضلة المدى ذات الزنبرك (السوستة – م) والعربات المسروقة، عن طريق تهديد قائدها بعمود رافعة سيارته.

ولكن حتى لو اختار إنسان ما العزلة، كمهرب من ضغوط المجتمع، فالعزلة لن تكون بأية حال حلاً دائمًا أو مقنعًا. ففى فيلمى «جونى جيتار» و«فتاة حفل الأنس» نكون أمام رجل وامرأة، كلاهما مُشوش إلى حد بعيد، وشخصيته منسحبة، وكلاهما مستضعف بشدة، وكل منهما يحاول التخلِّى عن العزلة واسترداد احترامه لنفسه بكسب احترام الآخرين. ويحوى فيلم «جونى جيتار» مشهدًا ذا قوة استثنائية، يكون فيه جونى وفيينا وحدهما معًا للمرة الأولى، بعد فترة انفصال طويلة ومؤلمة. وكل منهما يخفى عاطفته بـ«حديث» ملفق بفعل الشك فى طيبة الدوافع البشرية، ومصمم لاختبار شعور الآخر دون تورط. فجونى يقول لفيينا «اكذبى على... وقولى إنك انتظرتينى»، وفيينا «ترد» على كلماته بمثلها، قائلة بالضبط ما طلب

منها أن تقوله، ولكنها تحاول إخماد أى أثر للمشاعر. وبالمثل تبدأ العلاقة بين روبرت تايلور وسايد كاريس، فى فيلم «فتاة حفل الأنس»، بكبرياء مجروح وامتعاض متبادل. ولكن العلاقة تبنى تدريجيًا من خلال سلسلة من الاختبارات حتى يصبح كل منهما قادرًا على توفير شروط الثقة والاحترام التى يحتاجها الآخر. ومن خلال علاقة كتلك فقط، قائمة على التعاطف الغريزى والثقة الواضحة، تتخلص شخصيات راى من التهديد المزدوج بالعزلة والخضوع. فالتوازن الدقيق المطلوب لخلق ودعم أى علاقة منسجمة يمكن إنجازه مهما كلف الأمر، وهو فى خطر دائم. والتوسيع النافع للنطاق العاطفى أو الأخلاقى لشخصية، يمكن أن يلى فحسب التدمير المؤلم لتلك الحواجز التى قصد منها حمايتها، ولكنها فى واقع الأمر تضطهدها: العلاقات الزائفة، والآمال غير المبررة وقواعد السلوك المهجورة. وفى فيلم «تمرد بلا سبب» يتطلَّع جيمس دين إلى الإرشاد والدعم من والد هو بطبيعته غير قادر على توفيرهما. ولكن من خلال الألم والمأساة يجبر، بالفعل، على قبول حقائق وضعه. وآنئذ فقط يصبح قادرًا على بناء علاقة أكثر فائدة.

## غريب هنا

يقول بيرل إيفيز فى فيلم «ريح عبر أراضى الإيفرجليدز» «غالبا ما يكون الطريق المستقيم أقصر الطرق». وشخصيات راى تحاول فى أغلب الأحوال العثور على طريق سهل للتغلب على مصاعبها. وهم، مثل جيمس ماسون فى فيلم «أكبر من الحياة»، يخطئون اختيار الدواء اللازم للعلاج. أو، مثل آرثر كنيدى فى فيلم «الرجال الشهوانيون»، يتّبعون طريقًا يصبح هدفًا فى حد ذاته. فكنيدى وزوجته عُبِّر عنهما كثيرًا فيما يتعلق بالأمان بتعبير «مكان خاص بنا». وكطريق مختصر نحو هذا الهدف، ينافس كنيدى على الجوائز فى ساحة مسابقات رعاة البقر. ولكن النفوذ الذى يكسبه هناك يصرفه عن هدفه الأصلى. وبدلاً من شراء منزل يشترى عربة مقطورة كبيت متحرك، وهى رمز لعدم الاستقرار الدائم.

وبالمثل، فالقوانين والأعراف، كأدوات مجتمع، تعد ذات قيمة بقدر ما تواجه احتياجاته الخاصة. ولكنها ينظر إليها بسهولة أكثر مما ينبغى على أنها مطلقات أخلاقية؛ وأنها يمكن أن تتسبب فحسب فى الفوضى والظلم حين تطبَّق بعيدًا عن سياقها المقيَّد بالضرورة. وفى النصف الأول من فيلم «الأبرياء الهمجيون» نكون أمام حياة مضت فى صرامة تنسجم مع الشروط التى تمليها البيئة القطبية الشمالية. ولكن مُبشرًا يَقْدم إلى رجُلى الإسكيمو، وهما إينوك وآشياك (قام بدوره يوكوتاني)، لإقناعهما بأن الله – وهو شخصية لم تلعب من قبل دورًا فى حياتهما، ووجودها يطابق حاجة غير محسوسة – غاضب منهما لأنهما يعيشان فى الخطيئة: وهو مفهوم لم يطرح أمامهما على الإطلاق. وإينوك ذاته مُشمئزٌ من رفض المبشِّر لأشكال حسن الضيافة التقليدية عند عِرْقِه، وعلى الأخص مساعدات آشياك الرقيقة. وفى أثناء غضبه يكسر بغير عمد جمجمة المبشِّر. وفيما بعد بوقت طويل، حين نسى إينوك الحدث تمامًا، جاء رجال الشرطة لإلقاء القبض عليه واصطحابه ليحاكم طبقًا لقوانينهم التى لم يكن على دراية بها، ولسلطتهم التى لا يدرك مغزاها: «إن قوانين أبى لا تُخرق». والصراع فى الجزء الأخير من الفيلم هو بالكامل نتيجة محاولة فرض أسلوب غريب لقواعد الحياة، أصبح أقوى من الرجال الذين صاغوه. وتتحدث آشياك نيابة عن راى حين تقول لرجل الشرطة: «حين تأتون إلى أرض غريبة ينبغى أن تحضروا زوجاتكم معكم لا قوانينكم».

إن الصرامة التى ينفِّذ بها البشر قوانينهم الخاصة هى رد فعل أشد على عدم الأمان. وأفلام راى تبيِّن الإنسان كمقتحم فى عالم مضطرب ولا مبالٍ، أو عدائى. وبطله يقوم غالبًا برحلة إلى منطقة بدائية ذات مناظر طبيعية رائعة مثل منطقة إيفر جليدز بحثًا عن ثقة مفتقدة، وعن انسجام مفتقد بين الإنسان وبيئته. ولكنه يجلب معه صراعاته الداخلية الخاصة التى تجعل ذلك الانسجام غير قابل للتحقق. ويمثِّل بيرل إيفيز وكريستوفر بلومر استجابتين متضادتين للطبيعة، فالأول يرغب فى أن يكون سيدها، والثانى يرغب فى أن يكون خادمها. ويبحث راى عن دمج لهذين الموقفين، نحو علاقة نموذجية للإنسان مع الطبيعة، تشبه علاقة إنسان

بإنسان، التى يحل فيها الصراع على السعادة من خلال الاعتراف بالاعتماد المتبادل.

ولكن ذلك الانسجام يمكن تحقيقه فقط حين يجد إنسان أن هدف حياته ليس إخضاع الطبيعة، أو إخضاع رفيقه الإنسان، وإنما إخضاعه لنفسه. لأن هذا هو الإخضاع الوحيد الذى لا يتضمن هزيمة أو يحتاج إلى ضحية. وفى فيلم «ملك الملوك»، يستخدم راى تداخلاً (dissolve) أثناء الإغراءات فى البريّة، تمتص فيه صورة المسيح داخل الأرض. والإنسان بتصالحه مع نفسه، ومن خلال تلك الطريقة فقط، يصبح قادرًا على التصالح مع بيئته.

وهذا ببساطة ليس هدفا أخلاقيًا. فراى يعرض علينا غالبا شخصيات غير قادرة، سيكولوجيا، على تحقيق الاستقرار؛ وشخصيات مثل أبطال فيلمى «النصر المر» و«ريح عبر أراضى الإيفرجليدز» تصبح ضحايا القاعدة الأساسية للطبيعة، وهى البقاء للأصلح. إن راى يُقيم أحكامه الأخلاقية انطلاقًا من موقف تعاطف أو تفهُّم: فأثناء تمييزنا لأوجه الخلل والصراعات التى تدمر أبطاله، نكون مجبرين على تمييزهم أيضًا داخل أنفسنا وداخل المجتمع. وإلى وقت قريب جدًا، كنت أفترض، ولدىَّ مُبرراتى، أن راى وجد أن هذه التناقضات مغروسة بإحكام شديد فى شخصيات البشر، لكى تحول دون أى استقرار حقيقى. ومعظم أفلامه الناجحة كانت أيضًا تلك الأفلام التى تبدو المواقف فيها أكثر تشاؤمًا: كانت انفراجاتها غير مُقنعة، عندما تكون لا مأساوية ولا غامضة بدرجة متطرفة. ولا يستطيع المرء الاعتقاد بأن العداء تجاه العالم، الذى وُصف على نحو ملموس جدا، كان بالكامل انعكاسًا أو نتاجًا للعصاب.

يرفض راى ضمان مستقبل أبطاله: عند نهاية أفلام «جونى جيتار» و«تمرد بلا سبب» و«أكبر من الحياة» يصل البطل إلى نقطة قد يتقدم منها نحو أسلوب حياة أكثر مغزى وأكثر ترتيبًا. ولكن لا يُسمح لنا بالاعتقاد فى أى تحولات سحرية لشخصيته. حتى بعد موت سال مينيو عند ذروة فيلم «تمرد بلا سبب» ترمز

صرخة جيمس دين المعذَّبة «لقد أصابتنى الرصاصات» إلى استمرار صراعه الداخلى. وهناك دائما خطر تقهقُر البطل من جديد إلى التشوش وتدمير الذات.

والخطر ليس أقل واقعية عند نهاية فيلم «فتاة حفل الأنس»، ولكنه أقل وطأة على النفس – فالمرء يشعر، لأول مرة، أن البطل قد أدركه، وأنه من ثم معدٌّ على نحو أفضل للتعامل معه. وقد وصل روبرت تايلور، عند منتصف الفيلم، إلى وضع يحققه أبطال راى الآخرون عند النهاية. لأننا نجده باقيًا على قيد الحياة ويقوى من خلال تجارب عديدة، ونحن أكثر ثقة فى قدرته على النجاة من مخاطر المستقبل.

ليس هذا إنجازًا شكليًا خالصًا. فهو بالأحرى يوحى بتوسع جديد بالاعتبار لمجال المخرج. وفى الفيلمين التاليين لفيم «فتاة حفل الأنس» – وهما «الأبرياء الهمجيون» و«ملك الملوك» – ما يزال المرء أمام الألم المبرِّح والتشوش الموجودين فى فيلم «تمرد بلا سبب» أو فيلم «النصر المُرّ». ولكن أحيانًا فى كلا الفيلمين يستبدل الألم المبرِّح بالهدوء العاطفى. وكل أفلام راى توازن بين صراع فورى ووحدة نهائية، غير أن الأعمال الأحدث توحى بمكان للإنسان داخل تلك الوحدة.

# ستة أفلام
# لجون فون ستيرنبرج

**رايموند ديرجنات**

مقال رايموند ديرجنات، الذى كتبه خصيصًا أيضًا لمجلة «موفى»، يقتحم مباشرة الموضوعات (الموتيفات)، والأسلوب، واللحظات المعبرة، والعلاقات الاجتماعية – السياسية فى ستة أفلام لجون فون ستيرنبرج. وقد جرى إحياء للاهتمام بأفلام ستيرنبرج فى العقد الأخير أو نحو ذلك، كما نظر إليه دائمًا كمخرج مبدع من حيث الأسلوب أو الشكل. ومع ذلك، فالتهمة التى وجهت إليه، على نحو تقليدى، كانت أن أفلامه تمور بالانغماس فى الذات (حيث يطلق المرء العنان لأهوائه ورغباته وشهواته) والتفسخ، وأنها كانت تافهة أكثر منها وسيلة لعرض المفاتن المميَّزة وربما الفريدة لمارلين ديتريتش.

ولا ينكر ديرجنات التفسّخ: ففيلم «الملاك الأزرق» The Blue Angel فى نظره هو فيلم «على وتيرة البذاءة». ولكنه يربطه بكونٍ سياسى للصراع الطبقى وكونٍ جنسى لمناوشات الذكور والإناث، حيث «العاطفة الجنسية مفسدة»، وتحديدًا بسبب تهديدها للاستقرار الاجتماعى. وبفحصه للظلال والتوضُّعات Posturings التى يتسم بها عالم ستيرنبرج يكتشف ديرجنات المبادئ الحافزة والبانية التى تحدث مغزى أوسع لهذه الرؤية غير الواقعية. ومع أنه لا يستخدم تعبيرات نزعة اختلاس النظر (بمغزاها الجنسى – م) والنرجسية، فإن ديرجنات يكتشف، أيضًا، أن فون ستيرنبرج، مثله فى ذلك مثل هيتشكوك ووارهول، مشغول بآليات هاتين العمليتين، أو كما يصوغ المسألة، مشغول ب«الغطرسة» و(الرومانتيكية) «التى تخلق كونها الخاص».

**والأسلوب النقدى عند ديرجنات ليس من السهل تعريفه كنقد مؤلف مثل نقد المؤلف عند بيركنز. فهو يتبنى اهتماما شديدًا بالسوسيولوجيا، والوضع التاريخى، وتفاعل الجمهور مع الفيلم، والتحليل الفرويدى، والزخرفات اللامنطقية، فيما يبدو، للأساليب السيريالية، علاوة على همّ نقد المؤلف الأشد نوعية الخاص بأسلوب الإخراج والرؤية الذاتية. وتقييمه المثير للأفكار لهذه الأفلام الستة هو، من ثم، تقييم مزدحم بالتلميحات الاستفزازية ويدعو إلى دراسة أخرى حول أى عدد من الخيوط. (هناك دراسة أخرى عن فون ستيرنبرج لأندرو ساريس بعنوان «أفلام جوزيف فون ستيرنبرج»، نيويورك، متحف الفن الحديث، ١٩٦٦).**

* * *

## ١ – الملاك الأزرق

فى رواية هينريش مان «الأستاذ أنراث» Professor Unrath، راث رجل مستبد مصاب بالبارانويا، ومتزوج من لولا فروهليش، وهو يجعلها أداة لانتقامه من المجتمع. وبتحريضه يصبح بيتهما مركزًا للقمار والمغازلات الجنسية والفساد الأخلاقى. وغيرته من عشاق لولا هى فحسب الثمن الذى دفعه من أجل انتصاره. ويأتى سقوطه المفاجئ من غضبه الأعمى عندما يصبح غير قادر على سحق تلميذه السابق لوهمان، والذى ربما يكون مثالاً «للرجل الألمانى العادى، المهذب، المحدود المهارة».

والقصة السينمائية أقرب إلى موضوع متواتر فى السينما الصامتة الألمانية، عن الرجل المحترم الذى يكون فى أواسط العمر، وتفسده امرأة مغوية رجال مبتذلة. ودمار راث هنا يردد أصداء دمار الطبقة الوسطى الألمانية بفعل التضخم (المالى) والكساد الاقتصادى. والملهى هو مجال الفوضى الأخلاقية حيث تنتهك

الاستقامة البرجوازية من جانب الاستغلاليين (رجل الاستعراض) والبروليتاريا (لولا ذاتها بوقاحة طبقتها العاملة).

ويقارن جيوفرى واجنر إذلال راث بإذلال اليهود على أيدى النازيين. وعجزه الغريب يوازى ذلك العجز الذى وصفه عالم النفس برونو بتلهايم فى «الروح المتشكلة» وهو تقرير كتبه عن السنة التى قضاها فى معسكر اعتقال بدائى. «فسجناء الطبقة الوسطى غير السياسيين ... كانوا أولئك الأقل قدرة على مقاومة الصدمة الأولى. وكانوا غير قادرين مطلقًا على فهم ما حدث لهم ولماذا حدث ... وكانوا متشبثين أكثر من أى وقت مضى بكل ما يمنحهم احترامهم لذواتهم حتى تلك اللحظة» (مثلما تشبث الأستاذ بطاولته عند الموت) «... وكانت المجموعة كلها مشغولة بأن مكانة الطبقة الوسطى ينبغى احترامها بطريقة ما. وما أزعج هؤلاء المساجين إلى أبعد حد هو أنهم عوملوا "مثل المجرمين العاديين" ... وكان لديهم القليل من الحيل الداخلية، أو ليس لديهم حيلاً على الإطلاق، يمكن اللجوء إليها. وقد استند احترامهم لذواتهم إلى مكانة واحترام نشأ عن أوضاعهم الاجتماعية...»

القوة المأساوية الطاغية للمشهد الأخير فى الفيلم فرضت تعاطفًا مع راث ربما يكون غير متفق مع قواعد النقد النزيه. فهو يُجسد نظامًا أخلاقيًا. وطريقه إلى المدرسة يقطعه ١٢ مصلحًا عظيمًا مُعذّبًا يدورون حول ساعة المدينة. واللافتة الموضوعة فوق فراشه تقول: «افعل الصحيح ولا تخف من أحد». ولكن هذا النظام نظام أجوف، وأحمق، وأخلاقى. فعندما يلفظ تلميذ كسول بطريقة خاطئة كلمة «ال»، يجعل راث الفصل بكامله يكتب الكلمة ٢٠٠ مرة. فهل يمكن للمرء أن يتخيل ضريبة أكثر ظلمًا وعبثًا من ذلك؟ إن تلاميذه يمقتونه بغريزة لا تخطئ. والولد المفضل لديه هو انجست Angst (Anxiety القلق)، وهو توليفة من الجبن لصنف التلميذ المرشد والغادر (الذى يستعين به المدرس فى الفصل)، والتى يحبها راث، وبالتأكيد بسبب خوفها الممتثل.

فى كتاب «حياة ضد الموت» يطبق المؤرخ نورمان أو. براون الفكر

الفرويدى على ويبر وتاونى، ويربط صعود الطبقات الوسطى البروتستانتينية بسيطرة شخصية - نمط جديدة، وهى شخصية تسيطر عليها المرحلة الشرجية The Anal Obsessive. وشخصية جاننجز راث شاحنة مقفلة تحمل سماته - خصائصه الفردية بالكامل، مصحوبة بنزعته الفاشستية، وبتركيبته السادية - المازوشية، وبحذلقته، وبصرامة طباعه، وبحرصه على الشكليات، وبتفضيله للعزلة، وبأسلوبه فى الاحتفاظ بالسلع البالية (أكوامه من الكتب القديمة)، وبحبه لكل ما هو قديم، وبالتغاضى عن القذارة (التراب المتراكم فوق كتبه!)، وبسخطه حتى على مخط الأنف الشديد والمزعج الصادر عن الأستاذ. والإشارة الصوتية لهذه السمة الأخيرة المتعلقة بالمرحلة الشرجية تتأكد حين انزلق سروال لولا القصير الداخلى المكشكش فوق درجات السلم الحلزونى أمام وجهه، وفيما بعد تقريبا استبدل باتساع منديله الأبيض.

إن راث ميت تقريبا عند بداية الفيلم. وإذا كان تعاطفنا معه بدرجة كبيرة جدًا، فألا يعود هذا إلى أنه هو ذاته نتاج وضحية نظام؟ فبينما هو يحدق مضطربًا فى طائره الميت تقذفه مديرة منزله ببساطة داخل المدفأة السوداء. كما أن قسوة تلاميذ المدرسة هى أيضًا جانب من جوانب النظام.

قوة راث الشخصية هى قوة نابعة من وضعه فى المجتمع (المشاهد الإنجليزى عرضة لأن يتغاضى عن الهيبة الضخمة المرتبطة تقليديًا بالمدرس الألمانى، بوصفه أداة للبيروقراطية البروسية). ولولا تدرك حقيقة مراميه الخفية: «أنا مدرس فى المدرسة المحلية» - «ومن ثم فإنك يجب أن تميّزى بما يكفى لأن تخلعى قبعتك». (والحقيقة، أن أقدار راث تتناسب مباشرة مع حالة غطاء رأسه - فهو يكون مجعدًا عندما يفقد كرامته، وفيما بعد «يتوج» بالبيض المقذوف). غير أن لديه اتقادًا ما، وتعجب لولا بقوته الأبوية عندما يلقى، وبفظاظة، فراشة الأناناس المحلقة خارج غرفة تغيير ملابسها. إنها ليست امرأة تستغل جمالها لانتزاع الهدايا أو الأموال من الرجال. فقد أحبت راث بصدق، وهو الذى بدا فى صورة أب نموذجى، أحمق، ومتلوّن. وعند زفافه كان لديه مزاج حيوان ترك ليصيح كديك.

ولكن الساحر، بإخراجه بيضة من أنفه، جعله دجاجة، وذكّرنا بنفخاته في البوق. وبفقد راث لعمله تتفسخ شخصيته. وفلسفة لو لا القائلة إن ما جاء بسهولة يذهب بسهولة هي فلسفة أنانية ساخرة تمامًا. فماذا يمكن أن تفعل سوى أن تراقب، وتهز كتفيها استهجانًا، وتستمتع بشره بعناقات الرجل القوى؟ إن بعض ظلال الأسلوب يمنحها شماتة واضحة وشاعرية: على الأخص الغطرسة المستبدة التي تقهر بها الجمهور العنيد، بعد انهيار راث، والذى يتبدى لنا، بسبب اهتمامنا براث، نصرًا مبهجًا على مجنونها وزوجها لابس سترة المجانين.

إذا كان الفيلم يعج بأشياء، فهذه الأشياء ليست رموزًا بدرجة كبيرة جدا (بمعنى أنها شفرة لشيء ما آخر) كناقلات للمناخ العام. فالملهى ملطَّخ وغير محتشم، وهواءه مستنقع من الحرارة والدخان وأبخرة البيرة والمساحيق، وصخب وخشونة الموسيقى. وتتسرب موجات من ضوء النهار الحار الرطب من خلال ستائره الشبيهة بنسيج العنكبوت. ومارلين وحدها هي التي يمكنها الإبقاء على ردائها البشع الذى تغنى فقرتها الأولى وهى مرتدية إياه. أمَّا ملابس البقرات السمان اللاتي يقفن خلفها فهي ليست موشاة بالترتر بدرجة كبيرة بقدر ما هي ملطخة مثل جلد الضفدعة. والفيلم بكامله على وتيرة البذاءة. وتكاد تكون حجرة راث الخاصة أقل تجانسا– فهي عارية من الأثاث فيما عدا الكتب والغبار، ولافتة أخلاقية وقفص، والخط الزاوى الأسود السميك لأنبوبة موقد التدفئة التي تجتاز حجرته مصحوبة بخط هندسي.

أسلوب مارلين الناعم والبارد تستسيغه الأذواق الحديثة بدرجة أكبر من أسلوب جاننجز بسعاره الثقيل، وبـ «إحدى عينيه مفتوحة على اتساعها وعينه الأخرى مقفلة، واللتان يصبح العقل بينهما متفسخًا». حتى لو استطاع المرء أن ينسى الآن الوجوه الجامدة المؤسلبة، فإن لأداء جاننجز قوة طاغية يستمدها، مثل شوارع الفيلم الملتوية، ومهرجه، من التعبيرية التي تنبض تحت نعومة ستيرنبرج الحريرية، والفولاذية.

## ٢- المغرب

قال هوكس لبورجارت، وهو يعرض عليه سيناريو فيلم «أن تملك ولا تملك» To Have and Have Not، «إننا نشرع في محاولة القيام بأمر جدير بالاهتمام. فأنت الرجل الأشد غطرسة تقريبا على الشاشة، وسوف أجعل فتاة أكثر منك غطرسة بقليل». وفي فيلم «المغرب»، قام ستيرنبرج بعمل العكس – فقد اختار الفتاة الأشد غطرسة على الشاشة، وجعل رجلاً أكثر غطرسة منها بقليل.

الانبهار الأسطوري بمارلين في أفلام ستيرنبرج كامرأة شؤم تفوق على الجانب الآخر من حضورها السينمائي، وهو الجانب الذي أظهرته ملاحظاتها الشخصية حول مسز فول في فيلم «شاهد الادعاء» Witness for the Prosecution. «إنها ليست شجاعة فحسب، بل هي أيضًا تحب رجلها بغير تحفظ. وهو نوع من النساء أحب أن أقوم بأداء دوره».

وكما تبع راث لولا من عالمها إلى عالمه، فإن آمي جولي أيضًا تتبع عضو الفيلق توم براون (جاري كوبر) خارج البلاد في داخل الصحراء. وربما كان من المتوقع أن يُفضل الجمهور الأمريكي بحق المأساة المؤلمة في فيلم «الملاك الأزرق»، وهذا الترويض لمغوية رجال (أجنبية، مكلِّفة، ولا أخلاقية) على يد أمريكي فظٍ متجول على صهوة جواد. فصورة جاري كوبر فيما بعد الحرب، كعمدة لهادليفيل، أخفت التنوع الممتع لأدواره في حقبة الكساد: الإدانة الكئيبة التي أبداها تجاه لامبالاة ديدز في مناظر المحاكمة، وهنا يبرز الازدراء الشديد، العقيم، الفظ، في قسمات وجهه النحيل والقوي في الوقت ذاته، وفي تضاد هائل مع بياض وجه مارلين، ورصانتها الهادئة. كما أن عدميته مزودة بعمق أشد – وبتوتر – من خلال كلماته: «لقد قابلتك بعد فوات الأوان بعشر سنوات». وإخضاع عضو الفيلق المستخف بكل شيء لمغوية الرجال هو أيضًا اتهام موجَّه لكراهية الأمريكيين للنساء. وقد وعد توم براون تقريبا، بالهروب من الجندية من أجلها. ولكنه يقول وعلى نحو مفاجئ: «لقد غيَّرت رأيي. حُسن حظ». وبتحويلها إلى تابعة معسكر فإنه «فقدها» وبالتأكيد بقدر ما يمتلك خوذتها.

وعلاوة على ذلك، يصف فون ستيرنبرج، من خلال غطرستها المميزة، دمارها بفعل هذه الغطرسة. وضحيتها هو أدولف مينجو، الذى يمكن أن يقدم لها كل شىء. وهو الضحية المثالية، المتسامح دائمًا، والعاطفى دائمًا، والجليل دائمًا، والمتمتع دائمًا بصفات الرجل الحق الذى يساء إليه مجددًا فى كل مرة. ومع ذلك، فتسامحه هو المصيدة التى ينصبها لها. إن فون ستيرنبرج ليس متمكنًا من فن تحميل إيماءة بسيطة بمفارقة وبظل للمعنى. فعندما يقول مينجو: «إنك ترغبين فى أن تقدمى لى الشكر» (بسبب إهدائها اللآلئ)، تغلق فمه وبهدوء بيدها المغطاة بالقفاز. ويقبل هو هذه الإيماءة كمغزى فتقول: «نعم، إننى أشكرك، ولكننى لن أستطرد إلى قول إننى لست بحاجة إلى أن أشكرك، لأننى أحبك...» غير أن المغزى الخاص عندها هو: «لا، أنا لا أشكرك، فبسبب هداياك يمكنك أن تكسب صداقتى فقط، وأنا على وشك أن أخونك، ولكنى أحمل لك من الودّ ما يكفى لأن أشفق عليك...».

الحقيقة أنه من النادر أن يكشف فيلم لستيرنبرج أى شىء بوصفه مغزاه التام إلا بعد مشاهدة ثانية، وهو ما يجعل من السهل جدا أن يقلل النقاد من قيمة رومانسيته الرفيعة المستوى. فالرومانسية عاطفة تخلق كونها الخاص، أو أنها لا شىء، ورومانسية ستيرنبرج هى الرومانسية الحقيقية. وسواء قدمت «تفاحها» أو ارتدت قبعة رسمية وفراك، وراحت تخضع سيدة مجتمع عدائية بقبلة قوية على الشفاه، فإن نجمة الفيلم هى إمبراطورة البلاعات بامتياز. وجدلها عن الإثارة وانعدام العاطفة، والسوقية والصفاء يجرى تبنيه حتى فى تركيبته المنتشية بأقصى درجات النعومة. وعلاوة على ذلك فإن قدرًا كبيرًا من الواقعية النفسية يشكل أساس الصورة الأسطورية. وتُوظف ترددات آمى قبل القبلة السحاقية كعمل استعراضى صُمم من أجلها. ولكن من خلال تردداتها أيضًا يمكن أن نرى ارتحالها، وأفكارها، وجرأة إيماءاتها وهى سائرة فى الطريق. وبالمثل، فإن ستيرنبرج، أسلوبى نقى جدا فيما يتعلق بالإيحاء بالتروى الشديد، والشَّغف بالترحال.

إن نقاءً غريبًا هو أساس قبول آمى للطابع الخشن الذى أحدثه عاشقها على

مفاوضاتهما فى حجرة تغيير ملابسها. وكل مواقع ستيرنبرج مواقع مهمة على نحو شاعرى، وفى هذه الحجرة الخصوصية الداخلية الخاصة بالاستعراض والبزنس، فإن هذا السر الخاص بالأنوثة حيث تواجه لغز النجومية حقيقة غامضة، بل أكثر سحرًا، فإنها تتكيف مع جدية عشيقها. وبتعقبها لعشيقها تصبح صادقة، وتعانى الموت البطئ الذى توحى به الصحراء دائمًا. ونحن نشاهد الآن جمجمة بالقرب من إحدى تابعات المعسكرات. ولكنه منذ فشله وحتى فراره من الجندية ميت بالفعل مثله مثل راث.

## ٣- المُهانة DISHONORED

أوجه العبث فى هذا الفيلم – بطلته إكس ٢٧ المرتدية لمعطف جلدى، والجالسة على كرسى بيانو كبير، تدور عليه و«تشخبط» فى النوتة الموسيقية التى تهز العالم – تتخذ شكل التكلّف الشديد كنقطة انطلاق إلى الحلم – الهذيان الذى يجعل ستيرنبرج أحد الشعراء السينمائيين السيرياليين للحب المجنون.

وكما فى مغربه، فإن شانغهاى، وأناتاهان هى أماكن القلب، ولهذا فإن حبكة – منطق فيلم «المهانة» توجد بنظام يتيح للصور المرئية أن تتدفق فى مناظر مبرِّرة لذاتها مثل سونيتات مالارميه. وهى تكاد لا تحتاج إلى فانتازية (لحن موسيقى) أنغام المزمار والأبواق، لإعدادنا للموضع الانهباطى Anti-Climactic المضحك فى الحبكة، الذى يحاول الإمبراطور النمساوى المجرى أن يُطوِّره على نحو غير محسوس تمامًا. إنهم هناك من أجل البطلة ذات الثياب الفخمة، لتختال بينهم، وليكونوا محل سخريتها.

كأرملة ضابط، تصبح عاهرة، لكن كمالها البارد فى أداء الدور يلقى بالشك حول هذا «الدافع». وحين تظن أن زبونًا كهلا عميل أجنبى، تتصل بالشرطة. ولكن مع نهاية الفيلم، تقع فى حب جاسوس قيصرى، وتواجه الجماعة المكلفة

بتنفيذ حكم الإعدام رميًا بالرصاص، وتطلب أن تموت «فى الزى الرسمى الذى خدمْت به ليس وطنى فقط بل مواطنى». إنها تبدأ وتنتهى كعاهرة، ولكن مهنتها يتغيَّر معناها من إنكار الحب إلى تحدى النظام، الذى يخصها منه اتجاه رجل وطنى قيصرى نحو الفوضوية. إن إكس – ٢٧ هى المضاد لإديث كافيل Cavell.

ولأن الغطرسة الوقحة لماكلاجلين القيصرى تتلاءم مع الغطرسة الوقحة لكوبر. ولأن الأول مفتون ب إكس – ٢٧ ويود الاحتفاظ بصورتها فإنها يمكن أن تخدعه، لكنها لا تستطيع إغراءه. فهو مخلص لوطنه؛ وهى تحب، وتدفع الثمن. الحب، هنا، خيانة للنظام، كما يتمثل فى الرجال الكبار الضعفاء جسديًا والنزقين، الذين يجعلونها محظيَّة وطنية. مارلين واقعة بين «الرجال الكبار» (مثل مينجو فى فيلم «المغرب») و«الرجال المهلكين»، وولاء الأخيرين للنظام الذى يعدون جزءًا منه هو تضليلهم لها.

وهكذا، فإن رأى ستيرنبرج فى الحب يشبه رأى أوفلس فى فيلمى «مرجيحة الأحصنة الدوّارة» La Ronde، و«لولا مونتس» Lola montes. حيث الرجال هم العشاق الذين لا يحبون حبًا حقيقيًا، لأن النظام الذى يشكلون جزءًا منه يجعلهم ضعفاء أو قساة، أو الاثنين معًا. والمرأة «نحْس» لأن العاطفة الجنسية مدمرة. وحواء تقدم تفاحة الإيفاء (بالوعد) والحرية الداخلية. وهى غادرة لأن سلطتها فى الحب كاملة. وفقط، الرجل الذى يستخف بكل شىء سوى المرأة هو القادر على مواجهتها دون أن يتعرض للتدمير – أو يدمرها، فدمارها هو أيضًا دمار لسعادته. ويعزى ذلك إلى أن الحرية الداخلية الخاصة للمرأة غير مقيدة، حيث الغريزة الجنسية التى تتحدى باستمرار ومن جديد «منظومة» الأعراف، يمكنها الازدهار فى الحماقات المترفة داخل غرفة ملابس مارلين.

إن نقد المرء لفيلم من أفلام ستيرنبرج يوقعه فى شَرَك شاعرية الأسلوب، وارتباط أسلوبه بعلِم النفس المرضى. ترتدى مارلين فى فيلم «المهانة» لباسًا غريبًا أشبه بعدَّة الإله الإغريقى «هيرمز» – «درع مرن» أسود، وخوذة ذات قناع،

وعباءة فضية اللون. وبروح الدعابة المميزة لستيرنبرج، تنزلق يدها البيضاء الخالية من القفاز إلى جيبها لتتحسّس سيجارة بيضاء. وبما هو حبّ، يجعلها في هيئة فلاحة روسية ذات وجه شاحب منتفخ مثل حبة البطاطس، وتكتسب قبحًا – حميميًا فاتنًا وحيوية خرقاء. هناك مارلينات كثيرات في هذا الفيلم مثلما توجد صور متعددة لإليك جينيس في كوميديا إيلنج Ealing. وإن كانت مارلين السينما تلعب في أحوال كثيرة جدا دور الورقة الرابحة لمغوية رجال، متنازلة عن جسدها بلا مبالاة في حين تكبح نفسها بانعدام العاطفة، فذلك لأنها فتاة ذات موهبة فائقة قادرة على التكيف وذكية ومجتهدة، وسمحة ولكن لديها أيضًا استجابة للحماس مميِّزة وصافية.

## ٤- الإمبراطورة العاهرة THE SCARLET EMPRESS

تصبح فتاة ألمانية عفوية وخجول عروسًا لأمير روسي أبله (سام جافي)، وتتعلم، وهي مخيبة الأمل، أن تستغل شهوتها الجنسية للدفاع عن كبريائها في البداية ثم عن حياتها، ضد «النظام» القيصري الوحشي. وليس ثمة شك أن انتصارها هو عامل إنعاش لأقنان الأرض، ولكن أليست بريئتنا السابقة في اللقطة الأخيرة من الفيلم مُفسدة وسكيرة، على الرغم من أنها بعد فرحة قيادتها لسلاح الفرسان ضد ثورة على العرش عند عتبات القصر، تتهلل في عربة مع شعارات وأيقونات للمسيح تتلاشى بامتثال داخلها؟ أليست هي الآن (ماركيز دي) ساد أنثوي؟

ويلعب جون لودج في هذا الوقت دور الرجل الصلب الذي يوقظها ويخونها. فهو يُحرضها على الزنا، ولكنه من جانب آخر يظل عنصرًا سهل الانقياد وخادعًا للنظام. وهو يضعف جسديًا في منتصف الطريق. وترمي ميداليته الكبيرة من النافذة؛ فتسَّاقط من غصن إلى غصن في الضباب الرقيق المضاء بنور القمر، على نحو جميل، مثل القدر أو مثل هوى امرأة. وتقودها محاولة استرجاعها الناشئة عن

الندم مباشرة إلى أحضان ضابط آخر. وحضن كل ضابط جذّاب مثل حضن الآخر، والواقع أنه يشبهه كثيرا، فمنذ تقابل المتنافسان فى الممر السرى المؤدى إلى حجرة نومها أصبحا تقريبًا كشخص وصورته فى المرآة. إن أورلوف، الرجل الأكبر سنًا والأكثر غباء، يتحدى الإمبراطور من أجلها. إنه شفرة - هيز Hayes رمز التحدى لكل عشاقها، ول«المنظومة» الجنسية، والتى مثل الدعارة، حيث يرتب وضع للمرأة دفاعيًا وبحماقة داخل نطاق وضد النظام الذكورى. وهذا على الأقل هو ما أضفيه على موضوع (موتيفة) خفى المعنى عند ستيرنبرج. فالرجل الذى يعيش على ما تكسبه الإمبراطورة يمنح مارلين التى ما تزال بريئة ميدالية كبيرة (يتحتم أن ترفضها، بعيدًا عن الكبرياء) ومعها قطعة ماس (تقدم لها حجة قبول الميدالية فى وضع مربك باعث على الانتشاء). وعندما يصمد ضابط آخر لهوى كاترين، يكافئه أورلوف بقطع من الماس، «إنه ثرى أيضًا...» هكذا تقول كاترين بتودد حب، وبإعجاب، وهى تحدّق لا فى وجه الضابط بل فى وجه أورلوف. لكن «ثراءه» (فى الحقيقة) كان يكمن فى حماسه للطاعة وافتقاده الشخصى للغيرة. إن اسمه حقًا ليجون Legion ( ربما كانت أقرب ترجمة ملائمة لها هنا: حشدٌ أو عدد هائل - م).

و«المشهد اللافت للنظر - والذى يشمل الفرسان، والأبواب الضخمة - بلْورة بصرية للنظام»، وهو مثل النظام، يهدِّد مارلين إلى حدّ الاختناق. (ولكنها تُخضعه، فيجعلها فى تجاوز مُلِحّ واستبدادى للذات).

الرجال كهنة أو ضباط. ومن النساء تأتى إمكانية التفرُّد، والعاطفة، والفوضى. وهكذا فإن الإمبراطورة العجوز (لويسى دريسر) تأمر فجأة وبجفاء السفراء المملِّين بالانصراف، وتضع خدمها فى أماكنهم، ثم تجعل كاترين تغرف الحساء. وتحقق كاترين، من خلال شهوتها الجنسية، تمجيدها النهائى.

إن الإمبراطورة العجوز طاغية، ومع ذلك فهى فكهة وهجّاءة Rabelaisian (نسبة إلى رابليه) بدماثة، مقارنة بالابن الذى ينتظر موتها بلهفة، ليستأنف سيرة

جده المتعطشة للدماء. وأم مارلين هى طاغية أنثى أخرى، عاطفية، ومتزمتة، ومختالة. والرجال «العاطفيون» (مثل أورلوف) مطيعون للإناث. والنساء غير العاطفيات (مثل عشيقة بيتر) مطيعات للذكور. والتيمة المتعلقة بالذكورية – الأنثوية تتلخص فى التعارض البصرى بين الجوارى، اللاتى يَرتَدين جميعهن التنورات المبطنة، وجنود بيتر المرتزقة، الذى يسيرون بخطوة الأوزة بأحذيتهم اللامعة ذات الرقبة العالية. وتختلق كاترين هذا الخلل (جنود فى القصر) بسلاح فرسان فى القصر. وربما يكون الطغيان الأنثوى مفضلاً لدى الرجل. ولكن كلاهما (المرأة والرجل) مستبد. وانتصار كاترين هو أيضًا فساد.

يملِّس قسيس عجوز برقة على صليب خشبى، مُبديًا استعداده لمساعدة كاترين. وتملِّس كاترين على حزمة خيط حريرية لتثق فحسب فى قوتها الشهوانية. وبقطعة قماش مماثلة، تبعد الحربة التى وضعها بيتر عند صدرها. وفى حين يؤدى القساوسة الصلاة، راحت كاترين تلعب لعبة (الاستغماية). وهى بتبذلها تهزم الجميع. ويُستمد التوتر عند ستيرنبرج من ازدواجية المرأة، بوصفها حرة ومستبدة. والحرية هى الحب، وبوصفها غيورة فهى عشيقة كما لو أن هذا واجب.

على المستوى البصرى، يقدم الفيلم بعض الاستباقات المدهشة على فيلم «إيفان الرهيب» Ivan the Terrible لأيزنشتاين (نماذجه التفضيلية من الثياب، ومن مجموعات التماثيل، الدخان والأضواء، والأيقونات – ويشمل أيضًا الابن الأبله لأم مستبدة). وأوجه التشابه تتعلق بالموضوع (motif) لا بالأسلوب، فهوية ستيرنبرج أكثر براءة ورقة، وأقل معيارية ولكنها ليست أقل فنية. ويشير مثال واحد إلى الكثير. فمارلين تبدو من بين أشكال قوية فى أمامية المنظر، وهى تخطو أمامنا فى ثوب زفافها الأبيض. وذيله الفخم يتجرجر وراءها، ولكن بمجرد أن يتناقص تدريجيًا حتى يصل إلى «أقصى نهايته»، تعرض اشبينات العروس كتلة بيضاء ثانية، أشبه بشراع سفينة سريعة، تتجرجر بعدئذ حتى نقطة تالية، ولكن فى تلك اللحظة، تقوم إشبينية أخرى برفعها حتى مستوى الرأس، لكى تهفهف فى الهواء.

تتبع لقطات ستيرنبرج المصاحبة الرقيقة مارلين وثوبها المبطن المنتفخ ينزلق على السلم المنحنى. واللقطة الأكثر شبهًا بلقطات أوفلس هى اللقطة المدهشة المصاحبة المشرفه (من أعلى) الزاحفة إلى الأمام high-angle forward track على مائدة المأدبة، والتى تنظر بازدراء للهيكل (الجانبى) للمأدبة، وللوضع الأشبه بالزينة للرجال العواجيز، وللأوعية الثقيلة القرنية الشكل، حتى تصل إلى الإمبراطورة فى النهاية، ثم تقوم آلة التصوير بعمل لقطة استعراضية لمارلين فى أحد الجوانب، وبعدئذ تنسحب للخلف لتقدم لقطة نصفها يشمل المائدة والنصف الآخر يشمل مارلين الساكنة كسكون الموتى، والشاحبة من بين المدعوين البدناء. وبعد لحظات قليلة، تروح آلة التصوير، التى تسجل على الدوام لقطات مصاحبة، تراقب النبلاء الأغنياء المزعجين من خلال زخرفات المائدة، لتصنع من هذه «الموتيفات» تتابعًا بصريًا جديدًا، ولتولد من ثم صدمات مفاجئة.

إحدى لقطات إفشاء السر الدفين والتى تشعر فيها مارلين بخيبة الأمل تحوى كآبة فيلم «الباحثون عن الخلاص» The Salvation Hunters. ويمتلك فون ستيرنبرج موهبة بابست فى تجسيد الإحساس بالأشياء - صوت تساقط قطرات المطر فوق الأسطح الحديدية المموجة فى فيلم «الشيطان امرأة» The Devil is a Woman. بشعة هى الأفعى الملتوية المختبأة داخل سند ودعامة مختلس للنظر، والتى تنشأ من العين الملونة لقديس، داخل حجرة النوم، حيث تُرفه أمه عن عشيقها، والذى هو أيضًا عشيق زوجته...

الوضع الكئيب للرجال العواجيز المعذبين (أهم أفنان، أم رسل؟) يعيد ترسيخ النظام بإصرار بوصفه قائمًا على الأمل، وهو مثبَّت فى المشهد المونتاجى montage-sequence عن العذاب والقهر، والمصحوب بتنسيق بصرى هذيانى بين الحركة والتشويهات البصرية. إن قطعًا سريعًا على مارلين يحدث وهى فوق أرجوحتها، فهل يثبت تجاهلها له أو لا مبالاتها به؟ إنها تعطى الفقراء، ولكن التباين يثبت اللامبالاة الرهيبة لكاهن شهوانى. إنها لا أخلاقية بقدر ما هى قوة من قوى الطبيعة. إنها قوة طبيعية.

## ٥- الشيطان امرأة

الفيلم تجاور آسر بين نزعة رومانسية متفسخة (مأخوذة من رواية بيير لُويز)، ومذهب الفعالية activism عند اليساريين فى الثلاثينيات (اعتمادًا على سيناريو جون دوس باسوس) وانشغال ستيرنبرج الشخصى بالفاشية والحرية - حرية، يشعر المرء، أنها تفسر بمعنى ذاتى إلى حد كبير جدًا، كل السياسة فيه هى علاوة على ذلك هى الشىء ذاته Plus - C'est - La - meme - Chose وأى نظام هو (فى النهاية) نظام.

والنظام القديم هو سلطة (هيراركية) للرجال الضعفاء، الغاضبين، الذين مايزالون رجالاً ليس غير. وأحدهم هو مثل رئيس الشرطة فى أوبرا هزلية، يعتقد بأن اعتقال المشبوهين مصدر إزعاج شديد للغاية، وأن على المرء أن يقتلهم رميًا بالرصاص بدلاً من ذلك. (وكما يقال، فقد أساء هذا بشدة إلى السلطات الإسبانية، والتى هددت بعدم دخول كل أفلام شركة باراماونت إلى إسبانيا ما لم تدمر الشركة كل نسخة من فيلم الشيطان امرأة). والشخصية الثانية هو حامى مغوية رجال وضحية (ليونيل أتويل). وسادية مغوية الرجال تنشأ من حقد طبقى («لقد اشتغلت فى مصنع سجائر فيما مضى»). وفى هذا الوقت فإن «الرجل المهلك» (سيزار روميرو) بقناعة الكرنفالى الأسود، والذى يحتمل أن يكون يساريًا، ثوريًا، هو الرجل الذى تحبه، ويحبها بدرجة أكبر قليلاً من حبه لقضيته. ولكن عند محطة سكة حديدية حدودية تهجره، وتفضل الاستمرار فى تعذيب الرجل الأكبر سِنًا. إنها أيضًا، فى الواقع، تنتمى إلى النظام القديم.

ولكن حتى الثورى يود المخاطرة بحياته فى مبارزة دفاعًا عنها، ولهذا فهو ينتمى إلى النظام القديم أيضًا. والرجعى يريد أن يقتله منافسه الثورى فى تلك المبارزة. ولهذا فهو أيضًا ثورى. وإنكار مارلين الزاهد النهائى لذاتها يحيل كُلاًّ من عاشقيها إلى ضحية لها.

مارلين ستيرنبرج، مثل لويزى بابست لها شهرة غير رسمية بوصفها

القديسة الرئيسية للسحاقيات والماسوشيات، وفى فيلم رصـيف جرينيـل Quai de Grenelle لـ إى. إى راينرت E.E.Reinert توسط آخر غريب للنساء المهلكات والحرية، حيث زبون ماكر وخبيث للعاهرة مارى موبان يمتلك متحفًا من الأحذية النسائية ذات الكعب العالى. وهو لا يداعب شيئًا وهو يريّل بقدر ما يفعل مع حذاء من «أحذية مارلين». ومع ذلك فهذا هو الفيلم الوحيد الذى تحـصل فيـه مـارلين ستيرنبرج على المتعة من التدمير العابث (توبيخها الـساخر لعـشيقها فـى فـيلم «الإمبراطورة العاهرة»، انتقام، وهو أمر مختلف، وجميل بالنسبة للمزاج العادى). ما يعد مقلقًا هو الشبكة الكاملة المعقدة التى ينـسجها سـتيرنبرج مـن الغطرسـة والفاشية؛ خطوط متصالبة مصحوبة بنزواتها الشهوانية، وأفلامه مبنية، مثل الكثير جدا من الأفلام الألمانية، على الصدامات الصغيرة وتراتبيـات الـسطوة والإرادة. الغطرسة، رمز الحرية، تجعل مارلين مستبدة راث Rath. وستيرنبرج مثل ميلتون بليك Blake ينتمى إلى حزب الشيطان - ولكن يعرفه. والشيطان امـرأة، امـرأة واحدة، حمّالة الأحمال الخفيفة، ونجمة الصباح الخاصة بالمتعة والعاطفة، والأمـل والشجاعة، وبها، ومن خلال فنه، يتوحد مـع تلـك الأسـموزية بـين سـفنجالز Svengalis وبيجماليون.

إذا كان وجه مارلين حلم أى مُصوِّر، فإن هذا لـيس سـببه أيـة خاصـية كلاسيكية. فهو وجه يمتلك سمات عديدة جسورة، وخشنة أيضًا، يمنحهـا هـدوءًا داخليًا وحدَّة سَلسَة. وبجبهتها العالية البارزة، وأنفهـا المرتفـع الأرنبـة تقريبًـا، وبشفتيها الرقيقتين، وفمها الواسع، والشكل النحيل لعظمتى وجنتيها تتخذ باسـتمرار أشكالا جديدة، ومع ذلك لا تفقد على الإطلاق تفرُّدها. وحس الدعابة عندها لطيف؛ وخفة الدم تكمن فى الأسلوب. وهى ترتدى أحسن ملابسها، وتبدو مثل مثقف يفكر بحاسة تمييز وباستمتاع، وقبل كل شيء، بقلق. وأثناء أداءها لـدور كونـشا فـإن مارلين المغناج المتحجرة القلب تُظهر الانضباط الخاص بعازف الموسيقى، لا من خلال الإيماءات فحسب، بل من خلال المظهر العاطفى الكاذب أيـضًا. والتّوريـة الملائمة فى أغنيتها «عندى ثلاثة أزواج» والدلع Scherzandi الخـاص بالوعـد

الرقيق، والرعْدات المفاجئة للغضب الشديد، التى لا يستطيع أحد أن يباغتنـا بهـا مثلما تفعل، وتهديدها لعشيقها الجبان (فهى تقول له: «لابد أن أقول إنك قانع بالقليل جدا»، وهى ملاحظة ناشئة عن الندم تقريبًا تجهز عليه تمامًـا بـتهكُم)، والـدلال الخاص بتنازلاتها - كل هذه البراعة تعكس بشكل جذاب ابتهاج الممثلة بفنها. وهذه الصفة المتعلقة بالبراعة الهادئة، والناجمة عن التدريب على ضـبط الـنفس، بـل والاحتفالية هى ما يجعلها، وأكثر من جاربو (جريتا - م) إلى حد مـا، معـشوقة مثقفين. الفن يبوح بالفن ليوحى بتعقُد ثرى فى الحياة، وهى تقيم جسرًا، بحد ذاتها، يسد الفجوة بين المدرك الحسى الشهوانى والفنان.

الميزة الواضحة جدا عند مارلين ستيرنبرج هى ستيرنبرج ذاته لا مـارلين، لأنها وبمعنى ما مرآته الأنثوية. وهى تنشأ من المصدر ذاته مثل صـفات الفتـور والتحفظ والإلغاز المرتبطة بأفلامه. والحق، أن الفكرة الخاصـة بـأن سـتيرنبرج «يفتقد حس الدعابة» تنشأ من هذا الكمال الفاتر والغنائى Lyrical أيضًا. فى إدخاله للترويح الملهاوى Comic Relief (إلى أفلامه - م). نادرًا ما يأخذ ستيرنبرج بعين الاعتبار حقيقة أن الناس ذوى الذوق السليم ينشغلون، عادة وأكثـر ممـا ينبغـى، بالنزعة الغنائية فى أفلامه عن التحول إلى ضحكة سريعة، وإلى ما هو معد لجعلنا نبتسم، باعتبار أن هذا التحول أشبه بهفوة فى الذوق السليم (ويبالغ هذا الأمر الفكرة الإنجليزية القائلة إن كل شىء له صلة بالفتنة واللهجات الأمريكية لابـد أن يكـون جافًا ومملاً كيفما كان). وهذا الفصل الساخر لأفلام ستيرنبرج عن صفاتها الخاصة يبقيها (على حافة سكينها) فى وضعها القلق المتعلق بالغطرسة والفتشية (التقـديس الأعمى). إن عقله كرجل كلاسيكى والليبيدو الخاص به كرجل رومانسى يتلاحمان بصورة مدهشة مع التحليلى والرابسودى. حتى الضباب الرقيـق المـضاءة الـذى يجعل الهواء شيئًا مُشكَّلا بمشرط. إنه ينقش الهواء.

والأمر المفارق بصورة مساوية هو شهرته كمخـرج للأفـلام «البطيئـة». ومعظم المناظر فى فيلم «الشيطان امرأة» تقترب مـن سـرعة هـوكس (منظـر المبارزة مثلا)، وجزء من سحرها هو تنميقها بسلاسة. ولكن رغـم ذلـك توجـد

مناظر كثيرة قصيرة، تتسم بالتكرار، أو بالأحرى تعميمية Circular؛ والحبكة مبنية على مارلين وهى تناقض كل وعد بفعل، وكل تعبير موجز بإيماءة، وكل كلمة بنغمتها الصوتية. وهى مرتدية ملابسها مثل راهبة، تبدأ قتالاً. وتسقط بين ذراعى ليونيل أتويل، وتقتنى أوزة محبوسة فى قفص، وأتويل هو الأوزة. والفيلم مثل فيلم ويلمان «العدو العام» Public Enemy قائم على بنيه من التناقضات المتواترة بسرعة مسببة للدوار.

النسيج البصرى للفيلم أبيض عاجى ودانتيلا سوداء. والمطر الليلى يتألق كالفضة عندما ينقر السطح القصديرى. ووجه مارلين أبيض مقابل رداءها الأسود، والمقابل لبخار القاطرة الأبيض، المقابل بدوره لشكله الأسود بالمغايرة مع الشمس. وفى منظر احتفالى، كل الأقنعة، والمرجامات (النِّبل)، والبالونات تذكرنا بالمشهد المماثل فى فيلم «المهانة». ومارلين المقنّعة تبتسم أمام خاطب لودِّها، بينما شخص آخر مرتدٍ أحسن ما عنده مثل ديث يخربش ملاحظات تافهة، ويرسلها لها مع دمية على شكل طائر. هل اكتشف يونسكو فى أى وقت صورة أفضل فيما يتعلق بالعبث الشبيه بالحلم عن محاولاتنا للتواصل؟ ولم يفعل ذلك أيضًا ولع ستيرنبرج بالمنزلة الرفيعة، والدمى المتحركة، وشخصيات صناديق الموسيقى، أو الأقنعة الحيوانية، فهو بحث عن موضوعات (موتيفات) تشكيلية فحسب.. وبالتنكر الكرنفالى، وبالبشر على صورة التماثيل يكشف بشناعة حالهم بالفعل، ويكشف هذه الشخصيات، بسكونيتها الفعلية وصراخها، بقدر ما يكون عاليًا أو صامتًا مثل بابا باكونى (نسبة إلى فرنسيس باكون)، ويكشف بعثها على السخرية، وفشلها، وعقلانيتها الجزئية، وسجنها (ومن ثم، كذلك، الأقفاص والشباك...).

عرف ستيرنبرج ومارلين أن هذا الفيلم يجب أن يكون الفيلم الأخير الذى يجمعهما معًا. وقد وضع ستيرنبرج نفسه فيه مرتين. فتحت أقنعتهما الكرنفالية، يشبه فم وشارب كل من روميرو وأتويل وبصورة مدهشة فم وشارب المخرج. ويمتلك روميرو شيئًا ما من ملامح ستيرنبرج تكمن حتى فى الوجه الممتلئ.

## ٦- إيماءة شانغهاى

أفلام ستيرنبرج مع مارلين، حتى بما فيها من مأساة وعناد ذات صفة مبهجة ومرحة. وهذه القصة هى الأكثر ترويعًا والأكثر جبرية، حيث تقوم جـين تيرنـى Gene Tierney الملغزة فحسب بشغل دور مارلين، وحيث يلعـب «متغطـرس» آخر، هو فيكتور ماتيور، دور عمر، الرجل الذليل الذى تستعبدها قبلاته الباردة.

وهناك «نظامان»، نظام التجارة والقانون «الغربى» (يمثلـه السـير جـاى شارتيرز، والد بوبى، الذى يترأس «السلطة»، ونظام مكر ورذيلة «شرقى» (تترأسه الأم جن سلنج، والدة بوبى)، والنظامان يتحدى كل منهما الآخر، بسببها وبتحريض منها، ويدمراها. ويبرئ خيط قبل آخر الفيلم بحذر الرأسمالية الغربية: لا، فالسـير جاى شارتيرز لم يسلب مال عشيقته السابقة، وهي الثروة التى حصلت عليها مـن مانشو، المودعة بأمان تام فى مصرف فى مكان ما، فمن ذا الذى يهمه أيـن هـذا المكان؟ إنه وبالتأكيد ليس جمهور المشاهدين، لأن الثقل الدرامى للفـيلم يعـارض «الشفقة» والعقلانية الغربيتين - بوصفهما مرعبتين وسـطحيتين- إلـى النهايـة، وبوصفهما متقلبتين فإنهما مثل العجلة الكبيرة الدوارة فى ناد للقمـار تفلـس فـى دورانها السيرجاى، وبوبى، والأم جن سلنج ذاتها. وفى مواجهة القـدر، لا تقـدم الجبرية الشرقية حماية. وبالمسدس ذاته، الذى عرضته الأم جن سلنج على زبـون مفلس، تقتل الشخص الوحيد الذى يمكن لموته أن يـدمرها هـى نفسـها. العجـز الجنسى واللواط هما الموضوعان شبه الخفيين فى الفيلم. والرجال البيض - إيريك بلور بعُكَّازه (نموذج لحامل العكاز عند تينيسى وليامز)، وألبرت باسـرمان بـشبه اعترافه الساخر بالعجز الجنسى، ولاعب الورق، الذى يبدو أنه يفـضل الغلمـان، يكادون جميعا يكونون أقل ذكورة من عمر، الرجـل القـدرى، الـذى يـضطجع بتكاسل، وساقاه متشابكتان ومرفوعتان فوق وسادة، والشخص الضخم الجثة البليـد مانح المتعة الجنسية، والذى توحى حركاته التمعجية بأنه لم يكـن لديـه أبـدًا أى اعتراض من وحى الضمير على المتع الجنسية اللواطية، وهو الذى يصف نفسـه

بكلمات مبتورة رقيقة: «طبيب اللاشىء، وشاعر شانغهاى وجومورا...». إنه فقط يلعب مع بوبى وهو غير واثق من إمتاعها. وعمر العربى (من الشرق الأوسط)، المتخم بالملذات من كل الرذائل، يقارن ببوبى، التى هى ذاتها حد أوسط بين الشرق والغرب، تهجر حبها الغربى الساذج لتسعى وراء ممارسات الفسوق. يبدو عمر وكأنه طبيب، ولكنه جاهل. وتبدو بوبى وكأنها فاسقة (منغمسة فى الملذات الحسية) ولكنها بريئة. ويقدمها عمر إلى كل الذين يجسدهم، ويدمرها، لأنه، وإن كان ذكرًا إلا أنه ليس إنسانًا. وهو يسيطر على الفتاة ببراعة، ويراقبها بطريقتين، باختلاس النظر، وهى إيماءة إلى أنها لا تلاحظ ذلك، وبانغماسه فى ذعرها واستلامها الشهوانيين.

إن الشرق الأُمومى غير الأخلاقى يعارض بالغرب الأبوى الأخلاقى، والعجلة تدور...

وفى مقابل الابتهاج فى أفلام مارلين، فالاهتياج الشهوانى هنا يوجد من خلال الإيحاء، وبأسلوب لانج (فريتز لانج – م). وهناك بطء لاَنْجِوِى فى تطور الحبكة، حتى فى حركات الشخصيات على الشاشة. وفى مناظر كثيرة، تثرثر وجوه جامدة المشاعر حول ما قد يحدث إن كان شىء ما آخر قد حدث. وينفق ستيرنبرج المزيد من الوقت فى إيماءة عن سمات مارلين، بينما يختزل القصة إلى ملخص عن نفسها. وهو هنا يمعن النظر بتأنٍ فى كل تفصيلة فى ميلودراما عتيقة (مثلا: يُرسل حمالون إلى قاتل السير جاى) مبنية منهجيًا حتى المواجهة النهائية بين «رءوس» السلطتين المتعارضتين. والتفاعل الشهوانى بين بوبى وعمر هو فقط جزء من هذه الآلية، ومن صراع لطيف ومراوغ من أجل السطوة.

القصة متاهة من الأبواب، كل باب يفتح على لا شىء، أو على باب آخر، ويفضى جيئة وذهابا إلى الشهوانية، والجبرية (الإيمان بالقضاء والقدر)، والابتذال، والغرور، والفزع والافتتان، والألم ولكنه لا يؤدى أبدًا إلى طريق خارج «النظام». كما أن القصة شىء شبيه بقرص العسل ذى الخلايا المترابطة. ويجوز للمرء أن يسمى الفيلم: شانغهاى الغربية «خاصتنا» Nous Appartient.

ولكن هذا «الشعر البنيوى» يمتد إلى كثافة جديدة فى فيلم ستيرنبرج الأخير «قصة بطولة أناتاهان» The Saga of Anatahan. فبالمقابلة مع تماثل ممل لأقصى درجة من وضع كوخ فى غابة، هناك عدد لا يحصى من اليابانيين المحكومين بتراتبية صارمة، ولكنهم وبزيهم الموحد الرمادى المسمَّر، الذى يجعلهم غير مميزين عن بعضهم البعض تقريبا، يتقاتلون من أجل أنثى غامضة، وهى شخص تافه عديم القيمة، من أجل رغباتهم الجنسية. ويتملك المرء شعور شبيه بالحلم من المنظر الذى يتكرر باستمرار، ولكن باختلافات لا معنى لها وعلى نحو منفرٍ. ويحس المرء أنه واقع فى شَرَك سلسلة من اللاأكوان تقذفها تقلبات لا نهاية لها فى الزمن... وهو الشعور الذى كان موضوع فيلم «العام الماضى فى مارينباد L'Année Dernière a Mariendad. خلود مماثل يفوق فى قيمته خلود فيلمه الأول «الباحثون عن الخلاص»، ويُبلور بجهد باحث عن المحار. وهناك، الألم المطلق للغيرة، الذى نحس بمهمازه الشخص المهدد، ولكنه ألم صحى من حيث الجوهر، بالنسبة لشاب يقاوم المظهرية، ويحرر نفسه من «النظام»...

ولأن مس ديتريتش امرأة أخرى غير مارلين ستيرنبرج، فإن ستيرنبرج أكثر من، بل أكثر بكثير من، سفنجالى مارلين. فغطرسته، وإمتهانه يذكّرانا بفون ستروهايم؛ وتحديدًا بنزعتى الحنين إلى الوطن وإلى الماضى (نوستالجيا) والتشاؤم عنده، ويذكّرانا بأوفلس، فى إحساسه بالرجال الجوّف فى تراتبيات (هيراركيات) صارمة، ويذكّراننا ببابست. وروحه الفعلية مطبوعة على نحو لا يمحى بنزعة فاشستية «مركزية أوروبية» وبشعور ب«الشرف». وتلك الصراعات التى لا تحصى المتعلقة بالجسارة، وبالوقار عديم العاطفة، وبالسلطة مقابل العجرفة تملك فقط مسحة التقادم المكسبة للجمال فى المبادئ الأساسية التى ترتكز عليها الثقافة الوطنية الأمريكية. وعلاوة على ذلك فأبطاله وبطلاته على السواء يتسمون بغطرسة لا يعلى عليها. وموضوعه الآخر، وهو البحث عن الحرية، فوضوى وأمريكى بشدة. وتبدو الرغبة الجنسية كالطغيان، لأنها الوفاء بهذه الحرية؛ واستنادًا إلى دوافعه الشخصية لا يوجد إنسان حر. هناك نزعة تشاؤمية، أكثر مما ينبغى،

عند ستيرنبرج: ولهذا فإن الإنسان مُروَّع من جانب العالم- سواء من متفوقيـــه، أو من الضعف – الذى يضلِّل ما ينبغى أن يحبه. وعلى عكس ذلك، فعظمـــة مـــارلين الفعلية غير حقيقية، وهى تتضمن نغمة توافقية مأساوية. إنها تشمل أيضًا انتصارًا. إن الحرية الشاعرية هى المنبع الرئيسى لهذه الأفلام العنيدة، المتألقة، والهذيانيَّة.

# المواطن كين

ديفيد بوردويل

يقدم ديفيد بوردويل تحليلاً شكليًا شاملاً لفيلم «المواطن كين»، يضمّ فحصًا دقيقًا لما سبقه من أعمال سينمائية وأدبية، ولبنية السرد، وللموضوعات (الموتيفات) البصرية والسمعية، ومقارنة تيمائية مع أفلام ويلز الأخرى، وعلى الأخص فيلم «موسيقى أجراس الكنيسة عند منتصف الليل» Chimes at Midnight (فالستاف Falstaff). وكتاب «المواطن كين» لباولين كيل يكمل هذا التحليل بوضع تاريخى مفيد، يربط بين كين ووليم راندولف هيرست، كحارس قديم، وكصحفى ينتمى إلى الصحافة الصفراء (المعنية بالفضائح والإثارة) وهو المخبر الصحفى المجهول الباحث عن مفتاح حياة كين، مع ظهور الشكل الجماعى الذى لا وجه له لإمبراطورية هنرى لوس - (تايم ماجازين، ذى مارش أف ذى تايم، وصحف أخرى).

ومقال بوردويل، والذى نشر أصلاً فى العدد الممتاز من مجلة «فيلم كومنت» والذى خصص للإخراج «الميزانسين» فى أفلام أوفلس ومورناو وويلز (خريف ١٩٧١)، صاحبته مقالات أخرى تتناول سيرة ويلز بكاملها وبعض أفلامه الأخرى الكبيرة. وربما لهذا السبب يوجه بوردويل بعض التلميحات إلى المثابرة على الأسلوب والتيمة، اللتين يعيّن مواضعهما فى فيلم «المواطن كين»، وعلى امتداد أفلام ويلز الأخرى (مع الاستثناء الخاص بالمقارنة المعقودة مع فيلم «موسيقى أجراس الكنيسة عند منتصف الليل»). والاهتمام بالسلطة، والحب، والغرور، والزمن كوعى وذاكرة، والتوتر بين الحقيقة الموضوعية والمعنى الذاتى كلها هموم يبدو بالفعل أنها تتكرر فى معظم أفلام ويلز. والمقال، بتركزه

**بوضوح وتكثيف حول هذا الفيلم وحده، يرسى أساسًا صلبًا وعمليًا لدراسات إضافية عن أورسون ويلز. و«الإضافة ١٩٧٥» التى ألحقها بوردويل بنهاية المقال توفر أيضًا نقدًا ذاتيًا إيضاحيًا للافتراضات المنهجية.**

* * *

الوسيلة الأفضل لفهم فيلم «المواطن كين» هى التوقف عن تبجيله كنصر تقنيّ. فقد ادّعى كثيرٌ جدا من الناس أن أورسون ويلز كان أول من استخدم عمق المجال، واللقطة الطويلة، والفيلم داخل الفيلم، وتوليف الصوت، وحتى الأسقف فى الديكورات، فى حين أن هذه التقنيّات كانت أمورًا سهلة جدا عند جريفيث، ومورناو، وبيركيلى، وكيتون، وهيتشكوك، ولانج، وكلير. وتعيين مواضع الأصالة الجوهرية لفيلم «المواطن كين» داخل حدود وسائله فى التحايل ينقص من قدره؛ فمجرد أن نعرف كيف يقوم الساحر بعمل خدعة يصبح العرض الذى يقدمه تمثيلية قائمة على التخمين. وفيلم «المواطن كين» تحفة، لا بسبب تجاربه التى تتطلب القوة والمتألقة، وهى كذلك بالفعل، بل بسبب طريقة ضبط هذه التجارب من أجل أهداف فنية أوسع. وتألُّق أسلوب الفيلم يعكس تيمة كئيبة وجادة، ورؤيته ثرية بقدر ما هى قوية.

ولا تزال سعة أفق فكر تلك الرؤية مؤثرة اليوم كما كانت منذ ثلاثين عامًا مضت.

يؤيد فيلم «المواطن كين» (أو يبدو وكأنه يؤيد) نقائض كبيرة. فهو فى وقت واحد تعليق اجتماعى وعلامة بارزة فى السيريالية السينمائية. وهو يعالج موضوعات مثل الحب، والسلطة، والطبقة الاجتماعية، والمال، والصداقة والأمانة بالجدية التى تتعامل بها سينما أوروبية مع هذه الموضوعات؛ ومع ذلك فهو لا يسقط فى الادعاء، ويكون فى كل لحظة ممتعًا، وعقلانيًا، وترفيهيًا بالقدر نفسه لأروع أفلام هوليوود. إنه على السواء ملهاة أخلاقية واضحة، ومأساة بميزان عصر النهضة الأوروبية. وهو يمتلك دقة فلوبيرية (نسبة إلى جوستاف فلوبير – م)

فى التفاصيل وفخامة إليزابثية فى التصميم. وبكونه انبساطيا واستبطانيًا، وزاخـرًا بالحيوية ورزينًا أصبح «المواطن كين» فيلم نموذج أصلى، وجعل كـين بجـسارة سيرتية المهنية شخصية نموذج أصلى. وهو يصرخ قائلاً: «إننـى، كنـت دائمـا، وسوف أظل دائمًا شيئًا واحدًا – أمريكيًا»، والتناقضات فى «المواطن كين» تُرجِّع أصداء تناقضات بلد بكامله. ولا عجب فى أن العنوان الأصلى للفيلم كان «رجـل أمريكى» American: ومثل الأمة، فالفيلم وبطله لديهما تناقضات فى تحول دائـم، وإرجاء ساحر.

ولتوحيد تلك التناقضات، يضفِّر الفيلم معًا الجدليتين الأساسيتين فى العـرف السينمائى. ولأن السينما، وعلى السواء، مسجّل آلـى للأحـداث ومفـسرٌ متحيِّـز للأحداث ذاتها فإنها تتذبذب بين قطبى الواقعية الموضوعية والرؤية الذاتية. وهـذا التوتر، الضمنى فى كل فيلم (وفى كل صورة، كما يـشير بـازولينى)، هـو فـى الصميم من فيلم «المواطن كين». والفيلم بإخلاصه لاستقامة العالم الخـارجى يُعـدُّ معبرًا بتزامن عن عمليات التخيل. وبوصفه سـلفًا لأفـلام جـودار، وبرجمـان، وفيللينى، وبريسون، وأنطونيونى يعد فيلم «المواطن كين» علامة بارزة فى السينما الحديثة، سينما الوعى.

منذ لوميير، اجتذبت السينما إلى الإنتاج التفصيلى للواقع الخارجى. كمـا أن الصور الثابتة الفوتوغرافية، والمدرسة الطبيعية فـى الأدب، والأدوات المـسرحية المتطورة فى القرن التاسع أعطت قوة دافعة للجانب الوثائقى من السينما. وبالتـالى فإن معظم الأفلام التى صنعت قبل عام ١٩٤٠ تعكس هذا النـوع مـن الواقعيـة الموضوعية فى إخراجها. ولكن تجرى بالتوازى مع هذا الاتجاه التـوثيقى نزعـة ذاتية، تستخدم السينما لتحويل الواقع، كى يتلاءم مع مخيلة المبدع. وانطلاقًـا مـن الأسلبة المسرحية والحيل السينمائية عند ميلييـه جـاء الـديكور المُـشوَّه لفـيلم «د.كاليجارى»، والتجريب بآلة التصوير عند الطليعة الأوروبية.

هذا الخط الترادفى للتطور يؤكد أهمية أيزنشتاين فى جماليات السينما. فقـد أوضح أن المونتاج يمكن أن يولف المعلومات الخام لنظام لوميير فى نماذج تعبـر

عن مخيلة شاعرية. والمونتاج الجدلى كان اعترافًا بحضور وعى فنى بطريقة لم تكن تتبع فى القطع «غير المرئى» عند جريفيث. وكان الجمهور واعيًا بحساسية مبدع، يضع الصور بجانب بعضها البعض لخلق فعالية نوعية عاطفية أو عقلية. وقد طالب أيزنشتاين بالسيطرة «علميًا» على مونتاج الموضوعات الجذابة (وأحيانًا إلى حد اختزال الاستعارة إلى لوجو أو رموز)، ولكن بعد أيزنشتاين، أصبح المونتاج الأقل وعظًا والأكثر تصادقًا أسلوبًا شاعريًا سائدًا عند الاتجاه الطليعى.

وبأسلوبه الخاص أيضًا يعيد فيلم «المواطن كين» باختصار ويوسّع العرف السينمائى. فعلى مستوى أول يقدم إشارات محنكة إلى عدة أنواع: فيلم الإثارة البوليسى، الفيلم الرومانسى، الفيلم الموسيقى، فانتازيا الرعب، الفيلم الإخبارى العملى، قصص البيزنس الكبير، الجريدة السينمائية، وفيلم التعليق الاجتماعى. ولكن «المواطن كين»، مع ذلك، أكبر من أن يكون مجرد مقتطفات سينمائية. ومثل أيزنشتاين، فإن ويلز، بخضوعه لاختبار التوتر عند لومير – ميلييه، يقدم للسينما كثافة تأملية جديدة، من خلال بناء مادته على أساس طبيعة الوعى. وما يفعله أيزنشتاين من خلال اللقطات الفردية يفعله ويلز فى بنية الفيلم بكاملها. الإنجاز العظيم فى فيلم «المواطن كين»، إذن، ليس فرقعته – جنوحه الأسلوبى، بل دمجه الثرى لواقعية موضوعية فى النسيج مع واقعية ذاتية فى البنية. إن ويلز يؤسس مجالاً جديدًا فى السينما لأنه، مثل أيزنشتاين، لا يعرض علينا ما نراه، بل يرمز إلى الطريقة التى نراه بها.

يستكشف الفيلم طبيعة الوعى، غالبًا، من خلال تقديم وجهات نظر متباينة عن عالم متغير ومتعدد المستويات. إننا ندخل وعى كين وهو يحتضر، وحتى قبل أن نلتقى به؛ إنه شخصية بدرجة أقل من كونه رمزًا مؤسلبًا. ثم نراه، على الفور، كشخصية عامة – أسرة لكن منعزلة – وفيما بعد نمعن النظر فيه كرجل، مرئيًا من خلال عيون زوجته ورفاقه، وكمراسل صحفى يتتبع قصة حياته. وأخيرًا تتوج هذه المنظورات المتباينة بمنظور مستقل وعارف بكل شىء. فى كل المنظورات، يظهر كين كرجل حزين، مهيب، متناقض، وجوهريًا مبهم. ويُعبر الفيلم عن واقع غامض

من خلال وسائل شكل تشدد على موضوعية الحقيقة وذاتية وجهة النظر على السواء. ولأن السينما المعاصرة تحولت إلى استكشاف واقع هائل، فإن «المواطن كين»، بمعنى من المعانى، أول فيلم أمريكى عصرى.

تتركز فى الاثنتى عشرة دقيقة الأولى من فيلم «المواطن كين» مقاربته ومجاله. وعند بداية الفيلم الفعلية، يستخدم ويلز خاصة أساسية فى السينما لترسيخ منهج الفيلم، ويقدم التحية إلى ينبوعين سينمائيين - فانتازيا ميلييه وريبورتاج لوميير.

تنزلق آلة التصوير ببطء على سور. ونقرأ علامة تحذير: «لا تتعدَّ». وفى التوّ تتقدم آلة التصوير متعدِّية السور. وهى لحظة موخزة، لأن القوة الدافعة للسينما هى التعدِّى، والبحث الذى لا يلين، وتعرية المخفىّ ومواجهة الظاهر. وقد كتب بودوفكين: «آلة التصوير، إذا جاز التعبير، تفرض نفسها، وتجاهد دائمًا، فى عمق أعماق الحياة؛ إنها تكافح بشدة للنفاذ حيث لا يستطيع المشاهد العادى أن يفعل، عندما ينظر حوله عرضًا. إن آلة التصوير تسعى وراء الأعمق». السينما إكمال للرؤية لأن عين آلة التصوير، خلافًا لعين المشاهد، لا يمكن كبحها بالأسوار أو الجدران أو علامات التحذير؛ ولو تداخل أى شىء مع تقدمها الثابت فى قلب لقطة، فإننا نعرف أنه عائق مصطنع ومؤقت. وبالتالى فإن الحركة الأمامية المخترقة لآلة التصوير، والتى بدأت فى المنظر الأول من فيلم «المواطن كين»، تكتمل بالحركة الزاحفة إلى الأمام نحو مزلجة روزبد.

ويصبح المجاز، فورًا، شبه حلم: قلعة، ضوء ينقطع فجأة، وعلى نحو غامض يتوهج ثانية؛ شفتا رجل، ثلج منخول على نحو مخيف، بلورة محطمة، كوخ من الصفيح. وتحبِّر التدخُّلات ببطء لقطات قريبة ضخمة؛ فضاء يمَّحى؛ ومُتقلة أوراق تتحطم دون صوت؛ ممرضة تدخل، وتتشوَّه فى صورة منعكسة.. ونحن نرى، بعدئذ، فراش الاحتضار، وهو دائما فى مقابل نافذة مضيئة مقوسة، ثم تختفى اللقطة تدريجيًا. والمشهد تكرار لبنية الحلم فى أفلام الطليعة (الأوروبية) وعلى الأخص أفلام «د. كاليجارى» Caligari و«كلب أندلسى» Un Chien

Andalou و«دماء شاعر» Blood of a Poet. ويحتفل ويلز بسحر ميلييه ويؤكـد، فى كل من محتوى وتجاور الصور، على الجانب الذاتى فى السينما.

ولكن فجأة، وفى إحدى أعظم المسحات البارعة فى الفيلم، يتفجر أمام عيوننا مشهد «الأخبار على صوت مارش عسكرى»، ويملأ التـاريخ الـشاشة، ونواجـه بالجانب اللوميرى فى السينما، الواقع الصريح غير المتلاعب به. المذيع الجهورى الصوت، نزعة الإثارة السخيفة، أسلوب العصر، والموسيقى المتكلفة تعلـن عـن جريدة سينمائية مع مقتطفات ذات شعبية من مارش ذلك العصر. (يظل هذا المشهد المحاكاة الساخرة الأكثر إضحاكًا عن سوقية الوسائط الجماهيرية التى لم تأفلم فـى أى وقت مضى). وعلاوة على ذلك، وطالما أن كل لقطة أشبه بـصور سـينمائية تاريخية، فإن مشهد «الأخبار على صوت مارش عسكرى» يكرر بالفعل التطـور التقنى للسينما من عام ١٨٩٠ حتى عام ١٩٤١: خدوش على الطبقة الحساسة مـن الفيلم، الحركة المتشنجة، القطعات المفاجئة، التعريضات الزائدة، والتـصوير بآلـة تصوير خفيفة، إدخال قصاصات من جريدة سينمائية حقيقية، استخدام أفـلام خـام وآلات تصوير مختلفة - فكل صورة من هذه الصور مقنعـة تاريخيًـا. كمـا أن اللمحات التى يقدمها عن شامبرلين، وتيدى روزفلت، وهتلر مقنعـة علـى الفـور وعلى نحو لا يمحى من الذاكرة. وكما قدم المشهد الأول صورة خاصة وشـاعرية عن كين، فإن هذا المشهد يمد الجمهور بالجانب الوثائقى عن حياتـه. وبتـضارب الجانبين معًا (فى المشهد الواحد) يرسخ ويلز فورا التوتر الأساسى فى الفيلم (وفى السينما ذاتها): الحقيقة الموضوعية مقابل الرؤية الذاتية، الوضوح والسطحية مقابل الغموض والعمق، الجريدة السينمائية مقابل الحلم. وبجعلنا نتساءل عـن الطبيعـة الفعلية للخبرة، يُنتج هذا التضارب بين الأشكال والأسـاليب التـوتر بـين الواقـع والخيال الذى يعد تيمة الفيلم.

ومع ذلك فمشهد «الأخبار على صوت مارش عـسكرى» يفعـل المزيـد. فالمشهد المحبَّب، بعدوه الرشيق المفاجئ، هو المحـور الـسردى للفـيلم، وحجـة

القصة، وهو فى الوقت نفسه يلقى نظرة خاطفة على حياة كين، ويرسم حدود القصة التى سنشاهدها. إنه يقوّى فضولنا، ويوجد حفنة من مفاتيح ألغاز، ويؤسس الانتقال المفاجئ فى الفيلم، والشكل الموجز، وعلاوة على ذلك يسبق نزعة كبرى فى الأفلام الحديثة تذكِّر الجمهور، على طريقة بريخت، بأنه جمهور، وبأنه يشاهد فيلمًا.

ومن حيث البنية، فإن مشهد «الأخبار على صوت مارش عسكرى» هو كل فيلم «المواكن كين» مصغرًا، وتحضير أضعف من أن يدرك للقصة التى ستروى. إنه يفتتح، كما يفعل الفيلم بالضبط، بلقطات من «زانادو»- ويزودنا هذا الزمن بمعلومات تفصيلية كخلفية. وعلى نحو مفاجئ، يشار إلى موت كين فى لقطات حاملى بساط الرحمة (فى جنازة)، وبتوليف يستعرض ثروة كين بسرعة، ويوحى بالوظيفة الإجمالية التى تقوم بها الجريدة السينمائية فى الفيلم بكامله. وبعدئذٍ تعرض علينا صورتان فوتوغرافيتان باهتتان، إحداهما لكين بجوار أمه (تلمِّح إلى أهمية علاقتهما) والأخرى عن منزل مسز كين المصنوع من الخشب: ويتوازى عرض هاتين الصورتين مع تلك اللحظة فى طفولة كين حين أرسله والداه إلى الخارج مع زاتشر. وهو ذلك الرجل نفسه الذى نراه فورا يزدرى كين بوصفه «ليس أكثر أو أقل من شيوعى») موحيًا بارتيابه فى كين، الذى يستشكف فى مرحلة لاحقة من الفيلم.

ونؤخذ مباشرة إلى حركة سريعة ذهابًا وأيابًا فى «يونيون سكوير»، حيث يشهِّر ديماجوجى بكين واصفًا إياه بأنه «فاشى»؛ ويؤكد كين ذاته فورًا أنه أمريكى فحسب. والربط السريع بين هذه الآراء المتباينة عن كين يُرسِّخ منهج الفيلم - المقارنة بين وجهات النظر المتعارضة، الأحكام المتضاربة التى تصف كين وحياته. وقصة بيرنشتاين، التى تدور بالدرجة الأولى حول سيرة كين الصحفية، تسير بالتوازى مع الشريحة الممتدة من عام ١٨٩٥ حتى عام ١٩٤١ - وهو يغطى كل هذه الفترة، وقد عاش الكثير منها. إننا نشاهد دعم كين للحرب الإسبانية - الأمريكية، ولحملة روزفلت، وهو ما يتطابق مع الحقبة المقدمة فى قصة بيرنشتاين.

تواصل الجريدة السينمائية تغطية المادة فى قصة ليلاند: زواج كين من إميلى، علاقته الغرامية مع سوزان، وسيرته السياسية. ثم نشاهد بعدئذٍ إغلاق عدة صحف لكين عام ١٩٢٩، ورحلته إلى الخارج عام ١٩٣٥؛ وهذه اللقطات تسُدُّ الفجوة بين قصة ليلاند والمرحلة الأخيرة من حياة كين. وتعود لقطات من زنادو، توحى بقصة سوزان. وأخيرًا، تستدعى لمحات عن الناسك العجوز، على أرض عزبته، سنوات الضعف والوحشة التى سوف تثبتها فيما بعد قصة رايموند. وتنتهى الجريدة السينمائية بإعلان جريدة تايم سكوير: «آخر الأنباء - وفاة تشارلز فوستركين».

وهكذا فى ثمانى دقائق ونصف الدقيقة وفى ١٢١ لقطة يخطِّط التطور التام لما يلى من الفيلم، وتقدم كمية هائلة من المعلومات - حول كين، وحول المناخ العام للبلد، وحول منهج الفيلم. والجدير بالاهتمام، أن هذه الوسيلة البارعة سبق أن استخدمت فى «حرب العوالم»، وهى تمثيلية إذاعية، أعد قصتها للإذاعة ويلز والكاتب هوارد كوك. وفى بدايتها، يُقطع برنامج موسيقى مألوف بنشرة تعلن عن إنزال نيزك؛ ويستأنف البرنامج الموسيقى، ثم يقطع من جديد بتقرير عن مشهد الإنزال وهلم جرا. هذه الوسيلة خلقت الحبكة الفانتازية المعقولة فى ظاهرها، بما يكفى لتكدس الطرق العامة بالمستمعين الفارِّين. وبالطبع كما تلاءمت تمثيلية «حرب العوالم» مع شكل الإذاعة بالراديو لإقناع جمهورها بغزو قادم من المريخ، فإن مشهد «الأخبار على صوت مارش عسكرى» حاكى الشكل السينمائى الفريد للجريدة السينمائية لتوثيق وجود تشارلز فوستر كين. ورغم ذلك، فإننا نقبل حجة الجريدة السينمائية بسرعة جدًا. ويشير ويلز على الفور إلى أن كين فى مشهد «الأخبار على صوت مارش عسكرى» هو موضوعيًا مجرد صورة. ونفخ البوق النهائى فى الجريدة السينمائية يقطع فجأة، وتبيضُّ الشاشة، ونُجتذب بعنف داخل قاعة العرض، حيث نكون مهتمين بالاطلاع على سر الألاعيب المبهمة لرجال الوسائط عام ١٩٤٠. فحديثهم يبدد شهادات الجريدة السينمائية الباعثة على النوم، ويُذكِّرنا بأن الوقائع ليست الحقيقة، وأن المعلومات يمكن أن تُلخبط فى أى نظام.

فجانب منّا يشارك فى مطالبة الرئيس بمبدأ أساسى يفرض نموذجًا للحياة؛ والجانب الآخر يتوقع أن الحياة لن تخضع لترتيب دقيق. والواقعية الموضوعية تغرى بالتفسير الذاتى، والعديد من تلك التفسيرات سوف يزوّد بها باقى الفيلم.

وصف هنرى جيمس بنية العصر البشع بأنها «دائرة تشمل عددًا من الكرات الصغيرة المرصوصة على مسافات متساوية حول موضع مركزى. والموضع المركزى كان حالتى... والكرات الصغيرة تتمثل بمصابيح واضحة المعالم كثيرة جدا... وظيفة كل منها إضاءة أحد جوانب حالتى بشدة مناسبة...» وإذا استبدلنا «الحالة» بـ«الشخصية» لحصلنا على وصف جيد لبنية فيلم «المواطن كين». فالفيلم أشبه بأحد ألغاز الصور المقطوعة قطعًا (والتى بتجميع مزقها تظهر الصورة كاملة)؛ فكل قطعة تسهم بشىء ما جوهرى، ولكن بعض القطع لا قيمة لها.

إن بنية جزئين من فيلم «المواطن كين» تحدث تأثيرها كمُلخَّصَين. الأول، وهو مشهد «الأخبار على صوت مارش عسكرى»، يرسم بتفصيل السبيل الذى سيتخذه الفيلم. ولكن مع نهاية الفيلم، تُختزل الشخصية الموصوفة فى الجريدة السينمائية إلى أشياء مجردة. أما الجزء الثانى، وهو المشهد الأخير فى «زانادو»، فإنه يوازن مشهد «الأخبار على صوت مارش عسكرى». إننا نعرف من قبل قصة حياة كين، ولكن ويلز يقدم لنا إعادة لها – البيانو الذى تعزف عليه سوزان، كأس المحبة المكتوب عليه «منزل الترحيب»، مجموعة التماثيل، السرير المجلوب من مقر «إنكويرر»، الموقد المصنوع من الخشب فى منزل مسز كين. إن آلة التصوير تتابع على نحو منذر بالسوء هذه الأشياء من الأحدث إلى الأشد إيغالاً فى القدم، مسترجعة حياة كين، لتختار منها رمز طفولته: مزلجة الـ «روزبد». والانسياب المتواصل لهذا المشهد المحكم يعيد تجميع الحياة التى قُدمت بصورة مجزأة للغاية.

وبين هذين الملخصين يهدأ الفيلم. والفيلم، المروى من وجهات نظر خمس أناس مختلفين، يستخدم خط بحث المراسل الصحفى طومبسون عن معنى كلمة «روزبد» Rosebud لربط القصص ببعضها البعض. والأجزاء، فى أغلب

الأحوال، مُرتبة زمنيًا ومتداخلة أحيانًا: وباستثناء ثاتشر، فكل راوٍ يبدأ قصته قبل أن ينتهي سابقه بوقت قصير، ويتوقف عند نقطة فى الماضى يبدأ منها الراوى التالى. ولهذا فبعض الأحداث - مثل صعود وهبوط سوزان كمغنية أوبرا - يُشاهد مرتين، ولكن من منظورين مختلفين.

إن شكل تعدد وجهات النظر فى فيلم «المواطن كين» له سابقة أبسط، وإن كانت مروِّعة فى فيلم «السلطة والمجد» The Power and the Glory (١٩٣٣) لوليم. ل. هوارد. ففى ذلك الفيلم، وبعد دفن توماس جارنر، وهو أحد أثرياء السكك الحديدية، تُروى قصته على لسان هنرى، أفضل أصدقائه - لكن بغير ترتيب زمنى. وعندما تقدم زوجة هنرى اتهامًا ضد جارنر، فإنه يواجهه بحادث مذكور فى دفاع جارنر. ونتيجة لهذا يُنتهك الترتيب الزمنى - مشهد جارنر، وهو يوجه هيئة مديريه، يسبق مشهد جارنر الشاب الأُمى وهو يعمل كسائق جرّار - وتعرض علينا تمثيلية الرأى المتضارب الذى يدور حول سيرة رجل مشهور. وجارنر شخصية كبيرة مثل كين، وكلاهما أحب وكره، لكن هنرى يتمتع بمؤهلات إظهار الجانب الشخصى لرجل مشهور. وفيلم «السُلطة والمجد»، الذى كتب له السيناريو عن فكرة مبتكرة بريستون ستيرجز، يظل تجربة جريئة فى طريقة السرد التى صقلها ويلز وهيرمان مانكيفتش.

غير أن ويلز حمل إلى فيلم «المواطن كين» همه الخاص والشخص المتعلق بوجهة النظر. ومشروعه الأول، الذى لم تحققه شركة آر. كى. أو كان رواية «قلب الظلام» لكونراد، والذى لم يكن هارلو الراوى يُرى فيه على الشاشة. وليس من المحتمل بدرجة كبيرة جدا أن نرى فى هذا المشروع أصل التعقد الأخلاقى الذى غرسه ويلز فى وجهات النظر الذاتية داخل فيلم «المواطن كين». وقد كتب ويلز: «إننى أؤمن بأنه من الضرورى أن تقدّم كل الشخصيات أفضل حججها،... بما فى ذلك تلك الحجج التى لا أوافق عليها».

لكن فيلم «المواطن كين» ينبغى ألاَّ يُشاهد كاستكشاف أشبه باستكشاف راشومون لنسبيّة الحقيقة. فويلز لا يوحى بالفعل عند أى مرحلة من الفيلم بأن قصة

كين شوّهت، عمدًا أو بدون وعى، على لسان أى راوٍ. على الرغم من أننا ننقاد أحيانًا إلى الشعور بشيء مختلف تمامًا عما يرويه الراوى (كما فى حكايتى ثاتشر وليلاند) كما أن حضور الراوى يؤكَّد بدرجة قليلة جدا خلال كل جزء، إلى درجة أن المَشاهِد تشمل أحيانًا أشياء لم يقدمها الرواة فى شهاداتهم. وبالتالى فليس هناك شك فى الوقائع المعروضة.

ينشأ تعقُّد الفيلم عن أحكام الرواة المتضاربة، وآرائهم عن كين. فكل منهم يرى جانبًا مختلفا فى مرحلة مختلفة من حياته، ومع ذلك يتبنّى تقييمه لكين بصفة نهائية. فكين، عند ثاتشر، ولد وقح ومتعجرف أصبح «مجرد شيوعى». وكين، عند برنشتاين، رجل مبادئ سامية، ولديه حاسة بيزنس شديدة وحب للإنسان العادى. أما ليلاند، فكين فى نظره مجرد «عاشق لنفسه» ورجل غير مقنع، ومضلل للجماهير. بينما ترى سوزان كين (فى مجاز يستدعى صورة كاليجارى وسفنجالى) كرجل عجوز أنانى وجدير بالشفقة رغم ذلك. وقصة رايموند عن كين كناسك متوحد تظهر انفصاله البارد عن طبيعته الخاصة. كل راوٍ يحكم على كين بطريقة مختلفة، وكل حكم يغفل شيئًا جوهريًا. وكما كتب ت. س. إليوت فى «البائع الأمين» Confidential Clerk هناك دائمًا شيء ما يتجاهله المرء عن / حول أى شخص، رغم معرفته به جيدًا، وذلك الشيء قد يكون له الأهمية العظمى».

إن تأثير رؤية التقييمات المتضاربة الكثيرة جدا يحول دون تكويننا لأية آراء عن كين، يمكن أن نتبناها بشكل حاسم. وبينما تروى كل شخصية قصتها، فإن بحث المراسل الصحفى عن حكم دقيق يُتابع أيضًا من جانب الجمهور. وطومبسون، الذى لا نرى وجهه أبدًا، هو نائب عنا؛ ومهمته - كمختلس نظر ومستطلع بتطفل، وإن كان فى نهاية الأمر نزيهًا وغير متحيّز - هى الوسيلة المثالية للفضول بدون النتائج التى يقدمها الفيلم على نحو فريد. وكلما رأينا المزيد عن كين أصبح الحكم عليه أكثر صعوبة؛ ومضى تفهُّمنا له خارج نطاق الثناء أو الازدراء. هذا الإطار لوجهة النظر المعقدة عند المشاهدين يعد أمرًا رئيسيًا بالنسبة للكثير من الأفلام فى السينما المعاصرة، من فيلم «دُوَار» Vertigo إلى فيلم

«الصينية» La Chinoisie، وهو مصدر أساسى لأصالة فيلم «المواطن كين». فبنية السرد المتعددة الأوجه تنبهنا إلى عدم البحث عن الإشارات التقليدية للإدراك والانفراج resolution. إن فيلمًا يبدأ وينتهى بعلامة تحذير «لا تتعدَّ»، وينهى حواره ب:«لا أظن أن حياة إنسان يمكن أن تفسرها أى كلمات»، يوحى بأن المؤلف يعنون أن حكمًا بسيطًا لا يمكن أن يكون حكمًا نهائيًا. إن الصورة التى يرسمها الفيلم لكين متناقضة وغامضة. وقد كتب ويلز: «إن هدف الفيلم ليس حل المشكلة بقدر ميله إلى تقديمها».

قد لا يوجد للمشكلة حل، غير أنها لها مغزى بالفعل. وعلى الرغم من أن بنية الفيلم تقف حائلاً دون الأحكام السهلة، إلا أنها تقودنا إلى طريق الاستبصار الأوسع. والجريدة السينمائية تغطى السيرة المهنية العامة لكين، لكنها لا تنفذ إلى روحه. وقصة ثاتشر تقدم لنا أول مفتاح لحل الألغاز، وتُلمِّح إلى أمور الحب، والطفولة، والبراءة. وقصة برنشتاين تصف كين بتعاطف، وتوحى بأن «روزبد» قد يكون شيئًا ما فقده. أما رواية ليلاند فإنها توخز كالقشعريرة بإلحاحه على تلويث سمعة كين، ولكن ذَمَّه لا يخفى مفتاحًا إضافيًا لحل الألغاز: «كل ما كان يريده هو الحب». وأخيرًا فإن حكاية سوزان تبين أن كين اشترى الحب من الآخرين، لأنه لم يكن لديه حب ليقدمه. وهكذا فإننا ننقاد، خطوة بخطوة، إلى مواجهة ذاتٍ مصممة على السيطرة؛ والفيلم، مثل المأساة الإليزابثية، يفترض أن الفعل يصبح دافعًا أنانيا للسلطة عندما لا يشكِّله الحب.

الحب هو المفتاح إلى كين (الفيلم) وكين (الشخصية). فكين، الذى أُرسل من وطنه كطفل، ورفعه ثاتشر البارد العاطفة، فقد إلى الأبد الحب الذى ترمز إليه مزلجة «روزبد» ومُثقِّلة الأوراق ضد العاصفة الثلجية التى يحويها ذلك الكوخ الصغير الذى يشبه منزل أمه المصنوع من الخشب. والمزلجة ليست حقًا الشىء الرخيص الذى ادَّعاه فرويد فى نظر البعض (بما فيهم ويلز)؛ وعلى الرغم من أن المزلجة ترمز إلى العاطفة التى فقدها كين حين شُوِّه فى عالم ثاتشر، إلا أنها بكل وضوح لا يمكن أن تُتَّخذ كـ«حل» للفيلم. فهى قطعة واحدة فقط من لغز الصورة

المقطوعة (قطعًا صغيرة)، «شىء ما لا يستطيع الحصول عليه أو شىء ما فقده». ومزلجة «روزبد» تحل المشكلة التى حدَّدها طومبسون - «الكلمات الأخيرة لرجل محتضر ينبغى أن تفسر حياته» - ولكن طومبسون يدرك فى النهاية أن المشكلة كانت مشكلة زائفة: «لا أظن أن حياة إنسان يمكن أن تفسرها أى كلمات». وظهور المزلجة يقدم منظورًا آخر عن كين، ولكنه لا «يفسره». وروحه الداخلية تظل غير منتهكة («لا تُعدُّ») ومبهمة. واللقطات الأخيرة للافتة ول«زانادو» تعيد جلالاً إلى حياة كين، جلال متولد عن استغلاق جوهرى لشخصية إنسانية.

إن جانبًا من مشكلة الحب عند كين يتصل اتصالا لا ينفصم بأمه. ويُلمَّح إليه فى كل مكان، ولكنه يصبح واضحًا فى المنظر الذى يتحدث فيه كين مع سوزان، التى قابلها للتو، فى حجرتها. وهنا، ولأول مرة فى رواية لشخصيته، ترى مثقلة العاصفة الثلجية - على طاولة ملابس سوزان، بين لقطات مفاجئة متداخلة عن طفولته. ويخبرها كين بأنه كان فى طريقه إلى مستودع «بحثًا عن شبابى»، وهو ينوى فحص متعلقات أمه الميتة: «وأنت تعرفين، أنها نوع من رحلة عاطفية». ولكن الآن، ومع انعكاس صورة سوزان خلف مثقلة الورق، يقرر البقاء هنا؛ وكل العناصر تقدم من أجل تحول رمزى فى حب كين تجاه هذه الأم - الشخصية الجديدة. وعندما تخبره سوزان بأن رغبتها فى الغناء كانت بالفعل فكرة أمها، فإن التحول يُكتمل. وكين يوافق تمامًا على أنه يعرف ما هى الأمهات.

يلتمس كين الحب من أى إنسان - ليلاند، برنشتاين، إيميلى، سوزان، «أناس هذه الولاية» - ولكن الفيلم يتتبع نموًا - مستقلاً، من خلال مجاز الفصل، وكما هى حياة كين، ومن لحظة تركه للبيت، يصبح مسكونًا بفكرة افتقاد الحب. وعلاقاته الزوجية تجسد هذا: مودة عشاء شهر العسل تخلى مكانها لبرود مائدة الإفطار الطويلة، ولزوج وزوجة يصيحان، فى نهاية الأمر، عبر صالات زانادو. والحركة تمضى من الازدحام (مقر «انكويرر» المشغول) إلى الفراغ (السراديب الفارغة فى زانادو)؛ ومن البهجة (كين كمحرر شاب) إلى اليأس (بعد أن هجرته سوزان)؛ ومن الصداقة الحقة (برنشتاين وليلاند) مرورًا بعلاقات مادية على نحو تدريجى

(إيميلى وسوزان) إلى رفقة جشعة تمامًا (رايموند)، ومن إيقـاع سـريع (حيويـة حملات «إنكويرر» العنيفة) إلى إيقاع جنائزى (حاشية النزهة، وموكب كين الأخير البطىء)، ومن التضحية بالذات إلى الأنانية، ومن انفتاح الـشباب المتهـور إلـى العزلة السرطانية لـ«عدم التعدّى»؛ ومن المزاح الحميم مع ليلاند إلى الـصرخات فى حجرة ضخمة مظلمة، وإلى الصمت الطويل أمام مدفأة ضخمة. ويتوازى تحلّل كين مع هذه التغيرات فى العلاقات: فاحتكاكه بالناس يجرى التخلص منـه شـيئًا فشيئًا، مقابل تكدُّس سلعه المادية، حتى أصبح منعزلاً وبلا أصدقاء، ومتعلقًـا فقـط بمثقلة عاصفة ثلجية رخيصة، ومنغمسًا فى تضخمّات غير محدودة لذاته.

فى الجزء الأوسط من فيلم «المواطن كين»، وبعدئذ تُوازِن وجهات النظـر المختلفة تيار الوعى فى البداية، وانفصال مشهد «الأخبار علـى صـوت مـارش عسكرى». ويُرى تشارلز فوستركين من زوايا مختلفة، مما يجعل الفـيلم وصـفًا متغيرًا مختلف الألوان بدرجة أكبر من كونه حبكة واضحة المعالم. ولكن المـسألة معقدة لأن شخصية كين تتغير مع مرور الوقت، عندما يقوم بذلك كـل راوٍ وهـو يقدم قصته. وهكذا، فإن صدام واقعية الشىء والتحامل، والموضـوعية والتحيُّـز، والنماذج، على امتداد تاريخ شخصيته، يخلق عالمًا معقدًا تقريبًا كـالواقع، ولكنـه عالم موحَّد كفن عظيم.

والتعقيد والوحدة يُنجَزان فى جزء كبير من الفيلم باسـتخدام الموضـوعات (الموتيفات) الرمزية، التى تقوى واقعية البيئة وتؤكد التدفق الذاتى للقـصة علـى السواء. اللون الأبيض، مثلاً، يقوم بتداعيات رمزية قوية. ومنـذ البدايـة، يُـصبح اللون الأبيض لنوافذ قصر كين خاصية محددة لما يجذب أنظارنا بشدة. ويتـداخل اللون الأبيض للنافذة مع الثلج فى المثقلة. وفيما بعد، يتداخل اللون الأبـيض فـى مخطوطة ثاتشر مع صفاء الأيام الشتوية فى طفولة كين. والمزلجة العزيزة علـى كين تغطى بالثلج تدريجيًا عند نهاية ذلك المشهد الشتوى؛ ويحدث القطع إلى بياض طرد بريدىٍّ مُغلَّف عندما كان تشارلز يتسلم مزلجة جديدة مـن ثاتـشر. ويـروى

برنشتاين قصته عن فتاة فى زى أبيض، وتمسك بمظلة نسائية بيضاء: «هل تعرفون، أننى واثق من أنه لم يمر شهر واحد على تفكيرى فى تلك الفتاة». ويوحى اللون الأبيض بحب وبراءة مُفتقديْن – «شىء ما لا يستطيع المرء الحصول عليه أو شىء ما فقده» – لكنه يوحى أيضًا بالموت. ولون الرخام والمرمر الأبيض البارد فى «زانادو» يتناقض على سبيل التورية التهكمية مع الدفء الاشتياقى لصفاء طفولة كين، وللنساء فى حياته – إيميلى وسوزان الشقراء، كلتاهما كانت أول من شوهدت مرتدية للزى الأبيض، وأشبه بممرضة محترفة فى زيها الرسمى الأبيض.

ويصحب موضوع (موتيفة) البياض موضوع مثقلة العاصفة الثلجية، التى نراها لأول مرة وهى تسقط من يد كين إثر وفاته، وتتحطم على الأرض. والمثقلة تدخل حياة كين فى ذلك المنظر الحاسم داخل شقة سوزان فى أول ليلة يقابلها فيها. وفيما بعد، وفى الصباح التالى لأول لقاء مع سوزان، يمكننا أن نلمح المثقلة فوق العباءة، لكن دون جذب انتباهنا لها. ثم نراها للمرة الأخيرة بعد ما أتلف كين غرفة سوزان وتعثَّر بها ثم أمسكها بإحكام وراح يهمهم: «روزبد، روزبد». وهكذا تربط المثقلة ثلاثة مناظر حاسمة فى علاقة كين بسوزان، وفى الوقت ذاته تصبح رمزًا لطفولة كين المفتقدة، كما أن اعتزاز كين بالمثقلة يوحى بأنها تُذكِّرُه بالليلة التى قابل فيها سوزان لأول مرة وباليوم الذى فقد فيه براءته.

فى صنعه لفيلم حول رجل يتملكه غرور طاغٍ، يستخدم ويلز فن التمثيل والحوار للإيحاء بالأسطورة التى اختلقتها الشخصية حول نفسها. غير أن ويلز يجسد أيضًا أسطورة كين فى رموز بصرية لافتة. «زانادو» أولها: فهو يجسِّد بكونه مكانًا فاسدًا، وغير مكتمل، وخادعًا وزاخرًا بالأشياء، وخاليًا من الحب، العظمة وقصر النظر المأساوى فى رؤية فيلم المواطن كين واسمه يوحى بأنه «كُبلا- كين»؛ و«زانادو» هو بالفعل «مبنى للملذات ذو قبة مشمسة وكهوف مكسوة بالثلج». و«كُبلا خان[٢]» و«المواطن كين» كلاهما عن إعادة خلق واقع عن طريق الخيال؛ وكين، مثل راوى كوليريدج، يحاول تجسيد رؤيته عن «فتاة معها

آلة قانون». والعملية تدور على أيدى كوليريدج وويلز، والنتيجة هى «معجزة لوسيلة نادرة»؛ وهى تفشل بالنسبة لكين، و«تصبح البحيرة مرآة».

وهكذا فإن القباب ذات المرايا التى تحيط بكين الهَرِم عند نهاية الفيلم هى ذروة صور كين التى تُطوّقه فى أى مكان من الفيلم. وحرف «الكاف K» (الحرف الأول من اسم كين) يعلو أبواب «زانادو»، ويُنحت فى الثلج فى حفل«إنكسويرر»، وهو مزخرف بالمعدن مثل دبابيس ربطات العنق، ومخيط بعلامة ذهبية فوق رداء الحمام، ومطرز فى شرائط إعلانية لحملة. وحتى ابن كين ذاته يرى، فقط كنسخة مصغرة من أبيه. والاسم الخشن والجازم والقوى فى حد ذاته، يتردد باستمرار أمام المشاهد، من رؤيته العنوان الذى يملأ الشاشة فى أول الفيلم إلى اللقطة الأخيرة فى «زانادو»، والتى يظهر فيها الباب الذى يعلوه حرف «كى» فى الخلفية. إن ويلز يستفيد من كل فرصة لغمر الشاشة بصورة رجل منتفخ زهوًا بأهميته الخاصة.

يستخدم ويلز أيضًا الإشارات و«الموتيفات» الموسيقية لخلق مواضع «تيمائية». وعلى سبيل المثال، فإن غناء سوزان لأغنية «صوت غير مؤثر» “Una Voce Poco Fa” من مسرحية «حلاق إشبيليه» The Berber of Seville يستدعى على الفور «تيمات» المسرحية عن الشباب المسجون داخل العصر وسوء استخدام النفوذ الشخصى. وهناك مثال آخر، وهو تكرار نغمة أغنية «إنها يمكن أن تُحب»، التى غنيت فى النزهة الخلوية التى أقامها كين فى «إيفرجليدز»، وسمع لحنها مبكرًا كعزف حزين على البيانو، قامت به سوزان فى منظرين داخل النادى الليلى. ويربط التكرار على سبيل التورية الساخرة ثلاثة مناظر كئيبة. ويمكن للمرء أن يتتبع «موتيفات» أخرى: برنشتاين أمام مدفأة صغيرة وضعت أعلاها صورة لكين – كين أمام مدفأة أكبر فى الصباح إثر أول لقاء مع سوزان – وصورة لأخرى لكين أمام مدفأة هائلة فى «زانادو»؛ والربط المتكرر بين سوزان والمطر؛ وموسيقى الفالس المصاحبة لعودة كين من أوروبا، والتى تسمع ثانية، على نحو ساخر، فى مشهد طاولة الإفطار؛ والحركة من برودة الافتتاح إلى السخونة البالغة

للنهاية. إن كل تفصيلة، وهى واقعية تمامًا فى حد ذاتها، تجمع بين المعنى والقوة كرمز.

وقبل الآن كان لابد أن يكون واضحًا أن العروض (الألعاب) الأسلوبية لفيلم «المواطن كين» ليست مجرد فعالية بلا معنى، بل هى بالعكس تعبيرات سمعية وبصرية عن التوتر بين الواقع والخيال فى طبيعة الفيلم. فالحقيقة، أن العدسات المنفرجة الزاوية تجعل كل سطح مستوى للقطة، من أقربها إلى أكثرها بعدًا، واضحًا بشدة. وبالتالى لا يوجد تشديد على صورة واحدة لجعلها غير واضحة؛ ويزداد الغموض حين تكون صور كل الشخصيات والأشياء متساوية فى الوضوح. وحسب تعبير أندريه بازان فان: «الشك الذى يراودنا، فيما يتعلق بالمفتاح الروحى أو التفسير الذى نقدمه للفيلم، هو شك مستمد من التصميم الفعلى للصورة». وهناك، بالكاد، ١٢ لقطة قريبة حقيقية فى الفيلم، يظهر معظمها عند البداية الفعلية للفيلم، كسلسلة مجردة من الصور التى تتباين مع الأصالة المكانية لباقى الفيلم. والتوليف، الذى يشدد على تجاور الصور بدرجة أكبر من التشديد على الصور ذاتها، يتضمن دائمًا اليد المُشكِّلة لمبدع، ولكن ضغط المعانى المتعددة فى لقطة واحدة يمكن أن يُظهر توارى المخرج، ويبدى وهم واقع غير منظم. وهكذا، فإن انفصال كل لقطة (عن الأخرى – م) من حيث التكوين يعزز انجذاب الفيلم تجاه الواقعية.

والإبقاء على الفعل بكامله داخل الإطار قد يوحى بنوع من الموضوعية، ولكن زاوية آلة التصوير تكذِّب هذا التجرُّد، بالتعبير عن مواقف تجاه الفعل. وعلى سبيل المثال، عندما كان كين طفلًا، فإن وجهة النظر تكون عادة متعلقة بازدراء شخص بالغ. ولكن مع تقدُّم كين فى سيرته المهنية، فإنه يُصوَّر غالبًا من زاوية منخفضة على نحو متزايد، ليس فقط للإشارة إلى سلطته المتنامية، ولكن أيضًا لعزله عن خلفيته، حيث يصبح وحيدًا أكثر فأكثر. ولو أنه فى «زانادو»، يُرى من جديد من زاوية مرتفعة تشير إلى ضآلته داخل السرداب الكهفى الشكل الذى أنشأه. وداخل نطاق موضوعية الإطار المفرد، توحى زوايا (التصوير) عند ويلز (خلافًا، مثلًا، لهوكس) بنزعة ووجهة نظر ذاتية.

يلطِّف الإخراج عند ويلز انسياب الدراما بإضفاء رقة عظيمــة، واســتخدام زوايا التصوير للإشارة إلى نماذج من السيطرة. ولنتذكر منظر الذروة حين يواجه كين بوس جيم جيتى فى شقة سوزان. فدخول جيتى هادر مثل قرع الطبول: كين، وإيميلى، وسوزان، على درجات السلم، والضوء يتــدفق مــن المــدخل، وتــدخل الصورة الظلية لجيتى داخل اللقطة بهدوء؛ ولمرة واحدة كان لشخص ما اليد العليــا على كين، لقد نزلت اللعنة بالبطل. (فى فيلم «ماكبث» لويلز، يندفع ماكدُف بغضب من شعاع ضوء التدخين فى مهمة مماثلة). وفى داخل غرفة نوم سوزان، تحــدث الزوايا التوتر بوضوح. فى البداية، يجرى ضبط حدود اللقطة بوضع إيميلــى فــى مقدمة المنظر، وسوزان فى المستوى الأوسط، وجيتِّى وكين يواجهان كــل منهمــا الآخر فى العمق. ولكن عندما يوضح جيتِّى تفوقه فى السلطة على كين، يتقدَّم إلــى مقدمة المنظر، مُصغرًا منافسه؛ وتقول إيميلى أن قرار كين قد اتخذ وبوضوح مــن أجله؛ ويبدو كين فى العمق، مغلوبًا على أمره بحكم الظرف القائم. ولكن حين قرر كين تأكيد إرادته، تقطع اللقطة إلى زاوية عسكية: حيث يهيمن كين علــى مقدمــة المنظر، أما جيتِّى، وسوزان، وإيميلى فيصغُرون تدريجيًا فــى خلفيــة المنظــر. وبعدئذ، وفى لقطة مواجهة a head-on shot، يظهر فيها كين فى الوسط وسوزان على الجانب الأيسر وجيتى على الجانب الأيمن، يتكثف اختياره: فهو يمكنه إنقــاذ عشيقته أو محاربة خصمه. وتنظيم ويلز للممثلين فى الإطار وتوقيته فــى القطــع يفصحان وبوضوح عن دراما اللقطة. وتبدو المادة مرئية بموضوعية (فــلا توجــد لقطات قريبة أو وجهات نظر لصيغة المتكلم)، ولكن بنية كل لقطة وإيقاع التوليــف يدخلان مواقف ذاتية.

يستطيع ويلز أيضًا استخدام آلة التصوير المتحركة لإخفــاء يــد المخــرج المسيطرة، عن طريق التلاعب بالمادة الموجودة فى حالة سيولة، وبالنماذج غيــر المتطفلّة. ولنأخذ، على سبيل المثال، المنظر Scene الذى يُرســل فيــه تــشارلز الصبى من الوطن (إلى الخارج – م). (١) فى لقطة عامة، نرى الصبى يلعب فــى الثلج. (٢) تضرب كرة ثلجية اللافتة الموضوعة فوق الشرفة. (٣) آلة التــصوير

تتحرك للخلف مبتعدة عن الصبى الواقف فى الثلج، وتمر خلال النافذة عندما كانت أمه تغلقها، ثم ترتد خلفها. ثاتشر ومسز كين وهما يتقدمان نحو الطاولة، حيث تُقرأ الوثائق ويتم التوقيع عليها؛ وبعدئذ تتبعهما آلة التصوير مرتدة نحو النافذة. (٤)نحن الآن خارج النافذة، وبعد أن تتحرك آلة التصوير نحو التمثال المصنوع من الثلج وتشارلز، يحدث الشجار بين الصبى وتاتشر فى اللقطة نفسها. (٥) لقطة قريبة لتشارلز وأمه ينتهى بها المنظر Scene. وهكذا فإننا فى مشهد[٣] Sequence، يستغرق عدة دقائق لدينا خمس لقطات، ولقطتان ذات طول لا يعتد به. وعلاوة على ذلك فإن اللقطات تبدو مرئية على نحو واقعى لأن ويلز حرّك ممثليه وآلة تصويره بطريقة معقدة؛ ورغم التعقيد الخاص بمواضع آلة التصوير، فإننا نحصل على إحساس بواقع – فعلى، غير متلاعب به، وكل شيء متعلق بقطعة فنية.

ومع ذلك، فآلة التصوير المتحركة يمكنها الإيحاء بنزعة الهم الذاتى كذلك، لأنها وسيلة للكشف أيضًا. ومرة بعد أخرى تجرى آلة التصوير تحقيقًا مثلما يفعل مراسل صحفى فضولى، مندفعة إلى الأمام بعنف إلى مركز منظر، وتعرّى المادة الدرامية العرضيَّة. ولقطات ويلز المصاحبة تحاكى عملية التحقيق ذاتها – تضييق تدريجى لمجال الاستعلام – لدرجة أن جوهر التقدم، تجاه لبّ سرّ خفى، يصبح الحركة المميزة لآلة التصوير. تداخلات dissolves الافتتاح التى تجذبنا بشدة إلى «زانادو»، الحركة البطيئة الزاحفة للأمام نحو لافتة السطح المكتوب عليها كلمة «إلرانشو» المتلألئة، والتحرك بعدئذ بين أحرف اللافتة، ثم الانتقال إلى ضوء السماء؛ الإظلام غير المدرك على برنشتاين عندما يبدأ قصته؛ الهبوط القُطْرى (بآلة التصوير) على لقاء سوزان بكين فى الشارع؛ الاندفاع المفاجئ الفضولى إلى باب سوزان حين أغلقه كين؛ اللقطة المصاحبة فوق رءوس الجمهور أثناء خطاب كين؛ المسار الذى لا سبيل إلى تغييره لكين وإيميلى الواقفين عند باب منزل سوزان – كل ذلك تجهيزات للقطات المصاحبة الرائعة، فى النفاية النفيسة لـ «زانادو»، وهى تبحر ببطء فوق متعلقات كين لتستقر فوق المزلجة «روزبد» – الإجابة عن السؤال.

استخدام ويلز للصوت مدين بالفضل فيه، سواء عن قصد أو بدون قصد، ل فيلم م «M» للانج وفيلم الحرية لنا A Nous La Liberté لكلير. وفي الفيلم الأخير، يقول شرطي في الخلاء: «يجب علينا جميعًا-» ويتم القطع إلى مدرس داخل فصل يقول: «- أن نعمل». ويسمي ويلز هذه الوسيلة «المزج المفاجئ»، الذي يستمر فيه الصوت (وإن كان من مصادر مختلفة) في حين يجري قطع المنظر أو تداخله إلى مكان وزمان جديدين. إن لقطة لسوزان وهي جالسة أمام البيانو في حجرتها داخل منزل ذي غرف، مفروشة بالية الأثاث، للإيجار، تتداخل مع لقطة لها، وهي مرتدية ثيابًا أفضل، وأمام بيانو أجمل وفي منزل أكثر أناقة، وهي مستمرة في عزف القطعة الموسيقية نفسها. ويتداخل تصفيق كين على الفور مع تصفيق جمهور خطاب ليلاند. ويقول ثاتشر للصبي كين: «عيد ميلاد سعيد يا تشارلز» ويجيب الولد: «عيد ميلاد سعيد-» وتقفز القصة سبعة عشر عامًا حيث يقول تاتشر: «وعام جديد سعيد». كما أن تعهُّد ليلاند لجمهور في شارع بأن: «تشارلز فوستركين... شرع في هذه الحملة-» يُقطع إلى كين ذاته في قاعة استماع ضخمة وهو يجأر: «- بهدف واحد...» وهي مناظر كان أيزنشتاين يربطها باستعارة بصرية، بينما يربطها ويلز بمسار الصوت؛ وكان أيزنشتاين ينمُّ عن وجود ذكاء إخراجي مناور، في حين يوحي ويلز بالمجاز المتشابك لعمليات الترابط العقلي.

ينبغي ألا نهمل لمسات ويلز الشهيرة الدالة على البراعة والقوة، وتلك اللحظات من الشجاعة السينمائية المطلقة، التي يعزُّها كل انسان، في فيلم «المواطن كين». فحين يلوح كين، وليلاند، وبرنشتاين في نافذة جريدة «كرونيكل»، تتحرك آلة التصوير إلى أعلى ناحية صورة هيئة كرونيكل حتى تملأ الصورة الشاشة؛ ويقول صوت كين: «منذ ست سنوات مضت نظرت إلى صورة الهيئة الصحفية الأعظم في العالم...» وباعد ما بين رجليه أمام الرجال أنفسهم، متخذًا لوضعٍ من أجل صورة مماثلة، ثم ينفجر المصباح الوامض لآلة التصوير، ونصبح في حفل «إنكويرر». وهناك قطعة فنية شهيرة أخرى هي مشهد طاولة الإفطار، الذي يُتتبَّع

فيه إفساد زواج كين فى عدد من اللقطات القصيرة المترابطة، بتأثير مدير للرأس (الأطباق الفاخرة الموضوعة فوق بسطات نوافذ مبنى «إنكويرر»). وتنبض الموسيقى فى الخلفية، رافعة التوتر، ويعطى الإيقاع المتصاعد للقطع دافعًا للمفاجأتين الأخيرتين: مسز كين تقرأ الـ «كرونيكل»، وطول طاولة الإفطار.

هذه، إذن، التقنيات التى يعتمد عليها ويلز فى فيلم «المواطن كين». وبكونها مثيرة فى حد ذاتها، فهى تندمج فى أسلوب مُوحَّد مع التعبير عن تجاور الواقعية والخيال فى الفيلم. الوحدة المكانية والزمانية لعمق المجال، deep-Focus والحوار المتزامن، والانعكاسات الضوئية والنصوع والقتامة (توزع الضوء فى الصورة)، والاستخدام المنفصل لآلة التصوير المتحركة، وإقحام الأصوات من خارج الصورة – كل ذلك يزيد من التأثير الواقعى بموضوعية. وهى أشياء متلازمة مع الطريقة التى يبدو أننا نرى ونسمع بها فى الحياة. وحركة آلة التصوير الفضولية، والتكوينات ذات الزوايا، و«المزجات المفاجئة Lightning mixes» بين الصوت والصورة – توحى كلها بمواقف ذاتية وبتشكيلات ذكريات الراوى. وهى معادلات أسلوبية للطريقة التى يبدو أننا نحصر بها أفكارنا فى الحياة. والتقاليد السينمائية للوميير وميلييه تصبح بدائل لتوتر معرفى. وهنا توجد الوقائع؛ وتوجد التفسيرات الذاتية. وليس لأحد منهما بمفرده قيمة. فهل يمكننا، إذن، معرفة «الحقيقة» دائمًا؟ إن ملاحظة طومبسون الأخيرة: «لا أظن أى حياة إنسان يمكن أن تفسرها أى كلمات»، ولغز المزلجة «روزبد»، وتحذير «لا تتعدَّ»، والدخان الأسود المتنقل فى سماء رمادية – كل هذه الأشياء، فى نهاية الأمر، وبكل وضوح تنقل إجابة الفيلم.

ومن حيث الجوهر، فإن توتُّر الواقع / الخيال فى الفيلم يشعُّ من الطبيعة الخاصة للبطل. ففيلم «المواطن كين» هو مأساة، وقصة صعود وهبوط رجل مبالغ. وكين مثل تامبرلين وفاوست يجرؤ على اختبار حدود القوة الأخلاقية؛ وهو مثلهما، أيضا، يصطنع أقنعة بلا نهاية يتخذها كمعادل لذاته الحقيقية؛ وهو مثلهما، كذلك، كضحية لغرور خياله الخاص.

وحتى نقطة معينة، كانت سيرة كين المهنية تتقدم بثبات. فهو رجل ثرى، وناشر ناجح، وتزوج زواجًا مناسبًا، ولديه فرصة أن يصبح حاكمًا. لكن عيبه أنه يفهم الحب بلغة السلطة وحدها. وصديقاه، ليلاند وبرنشتاين، هما أيضًا موظفان لديه؛ وزوجته إيميلى هى ابنة أخ الرئيس. وهو يوسع فكرته عن الحب لتشمل «الناس»، وطموحه إلى المنصب الشعبى إثبات لخلطه الحب بالسلطة. وبالتالى فإن علاقته الغرامية قصيرة الأجل مع سوزان (التى يعتبرها: «عينة / للرأى العام الأمريكى») تمثل الجانب المحزن فى رغبته، وهى الحاجة إلى العاطفة التى استثارتها أمه، والتى لم تستطع إيميلى أن تشبعها. وهذا الضعف هو الذى أفسده، على سبيل التورية الساخرة، لأن رؤية كين الواسعة عن الحب كسلطة تقَصِّر عن بلوغ هدفها تراجيديًا فيما يتعلق بالطبيعة البشرية الأساسية.

نقطة التحول فى حياة كين هى المواجهة مع جيتى فى حجرة سوزان. وهى ذروة حياته الشخصية (إيميلى أو سوزان، أيهما سيختار؟) وذروة سيرته السياسية (حب «الناس» أو حب عائلته وعشيقته). والمدهش، أن جيتى ينقلب حاله، ليصبح أكثر حساسية، وأكثر إنسانية من كين. فقد كان منقادًا إلى كين المبتز للأموال من خلال أفلام الرسوم المتحركة الإخبارية التى طبعها له؛ وهو الذى أهانه أمام أطفاله، وعلى الأخص أمام أمه. وخلافًا لكين، فإن جيتّى يميِّز بين الهجوم على إنسان شخصيًا والهجوم عليه سياسيًا؛ وبالتالى يعطى كين فرصة («أكثر مما أعطاه من فرص») لتجنب الضعف الشخصى. ويفترض جيتى أن كين يقدِّر الأهمية ذاتها القائمة على العلاقات الشخصية التى يقوم بها.

وهو خاطئ فى افتراضه. فحتى الآن، يحدِّد كين نفسه دائمًا بإخبار الآخرين بما يتعين عليهم القيام به، وبتوجيه مستر كارتر، وليلاند، وبرنشتاين، وإيميلى، وسوزان. والآن فإن الفضيلة تتطلب أن يقوم كين، ولمرة واحدة، بتحديد نفسه من خلال وضع سعادة الآخرين قبل سعادته. غير أن كين لا يمكن أن يتخلى عن دور سلطة مستقلة: «هناك شخص واحد هو الذى يقرر ما أفعله، وهذا الشخص هو أنا». إنه صوت المُتنمِّر، ولكنه أيضًا صوت البطل التراجيدى. وبتضحيته

بالآخرين بسبب وَهْمه المتعلق بالقدرة الكلية الأخلاقية، يودع كين قدرته في فكرة عن نفسه، أصبحت منفصلة عن القيم الإنسانية. كيف يستطيع قبول «حب الناس في هذه الولاية» حين لا يظهر حبه لأسرته وعشيقته؟ هذا الرفض للخيال مقابل إدراك الواقع يشكل تهورًا مأساويًا، غير أن عقاب كين لا يجلب إدراكًا. وقول جيتي: «إنك تحتاج إلى أكثر من درس واحد» هو قول نبوئي.

بعد هزيمة كين في التصويت، تنحدر سيرته المهنية. وتتحطم كمثال، فينشئ مثالاً جديدًا: السيرة الغنائية لسوزان. وهو يعلن: «إنها سوف تصبح نجمة أوبرا عظيمة» (متحدثًا نيابة عنها – م)؛ ولأن ذاته متبدّلة، فإنها ربما تلاقي تصفيق الجمهور في الفن، وهو ما عجزت عن بلوغه بالممارسات السياسية. وفي الأوبرا، فإن كين وهو في البلكون يقزّم سوزان البالغة الصغر على المسرح مثل إله قاسٍ يراقب مخلوقه. وسوزان، من درس الغناء إلى بروفة الأوبرا، ليست هوية بما لها من حق خاص، وإنما امتداد له فحسب. ولكن كين يفشل مجددًا في كسب حب «الناس»؛ فاستجابة الجمهور لأول ظهور لسوزان يرمز له بالتكشيرة الحكيمة لعامل المسرح، الذي يقف أعلى الفسحة المنبسطة فوق خشبة المسرح. ولهذا، حين تحاول سوزان الانتحار، يغير كين وجهه من جديد.

المثال الثاني التي ينشئه كين هو مثال بمعيار هائل. إنه يبني «زانادو»، عالم مصغَّر، يزوده بكل نوع من الحيوانات. وهذه المحاكاة التهكمية لقدرة الله على الخلق، تعطي بعدًا تجديفيًا، لرؤية السلطة ذات الطابع الكوني عند فاوست وكين. ومع ذلك، فهذا الإله يبتلعه في النهاية كونه الخاص. ولأنه لا يستطيع أن ينفخ الحياة في مخلوقاته، فإنه يصبح وبالتدريج شيئًا ما مثلها. والمرة الأخيرة التي نرى فيها كين، وعلى نحو ملائم، يكون وكأنه صورة: زومبي[٤] تتحرك بتثاقل نحو جحر متقهقر من المرايا وبلا نهاية، حيث تظهر نسخ طبق الأصل استهزائية لانهماكه في شئونه الخاصة. وفي احتضاره، يستطيع فقط أن يقبض بإحكام على أيقونة الحب والبراءة: تصبح لحظته الأخيرة تأكيدًا نهائيًا على الخيال في مواجهة الواقع المطلق للموت.

قد لا يكون كين قادرًا على تسوية النزاع المأساوى بين رؤيته الداخلية والعالم الخارجى، ولكن خيال ويلز الخلَّاق أضخم من خيال كين العقيم. والصدامات التى نلاحظها فى البداية – بين الواقعية الاشتراكية والسيريالية، وبين الجدية المأساوية والبهجة الكوميدية، وبين التفصيل الثرى والبنية الفوقية المعقدة – تحتويها رؤية ويلز الواضحة للطموح والدمار.

وفى اعتقادى، أن تلك الرؤية لم تُتَح لها فرصة مجال أعظم مرة ثانية حتى عام ١٩٦٥، حين أكمل ويلز فيلم «موسيقى أجراس الكنيسة عند منتصف الليل». وقد وصف ويلز «فالستاف» بأنه «الإنسان الأشد طيبة فى كل الدراما»، ولكن بطل الفيلم أبعد من أن يكون هدفًا لجوال النفايات العاطفية للعرف النقدى (الذى يحتضر، لحسن الحظ). وفالستاف، مثل كين، باعث على الإعجاب بسبب اشتهائه وخياله، ولكن سقوطه لا يرى بموضوعية أقل. إن ويلز (وشكسبير) يسمحان بذلك بطريقتين: فالستاف هو على السواء كفة ميزان الميثولوجيا ونقيصة المسرحيات الأخلاقية، والأمير هال ربما أحبه، لكن لابد أن ينبذه.

فيلم «موسيقى أجراس الكنيسة عند منتصف الليل» معقد من الوجهة الأخلاقية مثل فيلم «المواطن كين»، ولكن التقاليد السينمائية فيه ليست مشابهة للنماذج المعرفية. والأسلوب والشكل فيه نصفا شفافين، مثل الأسلوب والشكل فى القصة الخالدة Immortal Story، ولكن بدون تلك المحاكاة التهكمية الفجة للمحاولة التالية المتعلقة بتيمة الواقع / الخيال. فى فيلم «موسيقى أجراس الكنيسة عند منتصف الليل» يركز ويلز بدقة على مجموعة شخصيات ترمز إلى البدائل المحيطة بالمشكلة التى استحوذت على كين: الرابطة بين النفوذ الشخصى والسلطة السياسية.

إن الأمير هال عليه أن يختار من بين ثلاثة طرق للحياة – طريق المُلْك، طريق الحرب، طريق العربدة – كما تمثلت على أيدى والده الملك هنرى الرابع، وصورته المعكوسة فى هوتسبر، ووالده بالتبنى فالستاف. وهنرى، مع أنه ملك

ويصدر الأوامر، ويُسلِّط عليه شعاع ضوئى بارد يوحى بسلطته الإلهيــة، إلا أنــه برغم ذلك منعزل ولا يحب مخالطة الناس، ومدفون فى جوهرة رماديــة بــاردة. وهوتسبر قوى، ويتمتع بصفات الرجل الحق، ولكنه أيضًا فجٌّ، ومتهور، ومنعــزل بصورة ملحوظة. أما فالستاف فهو فظٌ ومهرِّج، ولكنه يسكن عالمًا متوهجًــا مــن القصف الودِّى. وتدور العوالم الثلاثة على نفس المحور: فالستاف يعيش الــسرقة، وهنرى يغتصب العرش، وهوتسبر يسعى لسرقة العرش مــن هنــرى. وبموتيفــة موسيقية (هنرى يستدعى موسيقيين لتسكين ألمه، وهوتسبر ينفخ له عازفو الأبــواق نفخًا طنانًا وذكوريًا بينما يتجاهل تملق زوجته المحبوبة، وفالستاف يحتاج للموسيقى لتخفيف كآبته) يوحى ويلز بأن كل طريقة للحياة أصــبحت عقيمــة. إن إنجلتــرا العصور الوسطى بكاملها – الملك، والمحارب، والمهرج – مريــضة، وعقيمــة، ومحتضرة.

هال، رجل عصر النهضة (الرينسانس)، يصبح خبيرًا، على نحــو ســاخر تقريبًا، بالعوالم الثلاثة كلها. وهو يبز فالستاف فى السرقة والكذب، ويكسب احترام والده بفصاحة جليلة، ويهزم هوتسبر فى معركة. ولأن هال متفوق فــى الــساحات الثلاث جميعها فهو يصبح جامعًا بينها. ومثل الشمس، التى يقارن نفسه بها، يغــدو مصدرًا للقوة، التى ستحيى إنجلترا.

ومع ذلك، فهو لا يستطيع أن يعيش منقسمًا بصورة دائمة. ويتحــتم عليــه الاختيار بين البلاط، وميدان المعركة، والحانة. ومع أنه يمتلك التاج الذى يتيح لــه أن يفرض حكمته على المجالات الأخرى، إلا أن عليه أن يتخلَّى آجلاً أو عــاجلاً عن حياته الفاجرة، والتى تدفعه إلى التخلى عن فالستاف. إن قــول هــال «إننــى أعرفكم جميعًا» هو مناجاة للنفس فى المسرحية الأصلية، ولكن ويلز يجعــل هــذا القول تحذير هال المباشر لفالستاف. ومن الآن فصاعدًا فإن جاك السمين يتوقع أن يكون مهجورًا. وفى مشهد التتويج الكوميدى فى بورزهيد، يتوسَّــل فالــستاف ألاَّ يُنسى – «فلينف جاك السمين ولينف كل العالم» – ويذكِّره الأمير هال بمصيره فى إجابة تتردد أصداؤها مثل قصف الرعد: «أنا أفعل، وسوف أفعل».

وبما أن فيلم «موسيقى أجراس الكنيسة عند منتصف الليـل»، مثـل فـيلم «المواطن كين»، يدور حول السلطة الشخصيَّة والسياسيَّة، فإن ويلز يبدع مرة ثانية الدراما المتعلقة بالسلطة مستخدمًا اللقطة المعتمدة على زاوية آلة التصوير. وحـين أصبح فالستاف مشرفًا على الموت، فى دار المجلس التشريعى، تظهره لقطة عميقة المجال جالسًا متحجر الوجه على البُعد، وفى هذه المرة فقط يظهر صغيرًا جدا عن يقين. وتنفجر طلقة مسدس معلنة موت هنرى، وفجأة يتحرك فالستاف بتثاقل فـى خلفية المنظر، مالئًا الإطار، ومرتفعًا مثل تمثـال ضـخم، بينمـا ينطـق لاهثـا: «ماذا؟... هل الملك العجوز – مات؟» وتصف اللقطة رؤيته للسلطة التى حلم بها. ولكن بعد التتويج وإنكار هال له، والذى عبَّر فيه بلقطات مختلفة عن سيادة الملـك الجديد على رفيقه السابق، يغادر فالستاف المجلس التشريعى، سائرًا فى ممر طويل – ومثل كين، متقزِّما بفعل قوة منظمة حقيقية لم يستطع خياله ضبطها.

وعلى الرغم من ذلك، فخيال ويلز ضخم بدرجة تكفى لخلق فن عظيم عـن هزائم أبطاله. وقد دلل جوزيف ماكبرايد على أن نبذ هال لفالستاف وإعلانه الحرب على فرنسا صنَّفه كوغد وصنَّف فالستاف كضحية. وهذا يقلل من قيمـة سـخرية ويلز. فهال سياسى عملى. ويتحتم عليه، مثل كين، أن يختار بالفعل بـين الفعاليـة السياسية والفعالية الشخصية، ولكنه (بحساسية أشد من كين) يكافح للإبقاء عليهمـا متميزتين، وهو يهين فالستاف علانية فحسب لمساعدته سرًا فيما بعد. وهال يهـزأ به مع بوينز، ولكنه يخبئه حين يأتى رجال الملك. ويسخر منه أمام جمهور الحانـة ولكنه سوف يمنحه فيما بعد منصبًا فى جيشه. وحتى بعد الصدّ أثناء التتويج، يأمر هال (بنص مدرج من «هنرى الخامس» لا ينطبق أصلاً على فالستاف) مستشاريه بـ«تكبير»(!). فالستاف: «إن كنا لا نستطيع التغاضى عن أخطاء صغيرة، ناشـئة عن اضطراب اجتماعى، فكيف نتعامل مع الجرائم الخطيرة إلـى أبعـد الحـدود، المُدبرة، والمفروضة، والمُنظمة، حين تظهر أمامنا؟». وهو يلطِّف الأذى المحتـوم لإنكاره فالستاف بدرجة من الرحمة الملكية. وينظر ويلـز للمـشكلات الأخلاقيـة العامة على أنها مشكلات شخصية، ومع ذلك، فبين الاثنين توتُّر مأساوى لا يقبـل

المصالحة. ويلخص نيم تعقُّد المشكلة عندما كان فالستاف راقدًا يحتضر: «الملك ملك طيب. ولكن لابد كأنها يجوز».

وهكذا، فالكلمات الأخيرة من هولنشيد: «ولهذا فالإنسان كذلك، حيث أنه لا يترك جريمة بلا عقاب، ولا صداقة بلا ثواب» والتى تتردد أصداؤها فى لقطة وضع فالستاف داخل التابوت، لا تشكل ملاحظة ساخرة فحسب بل تشكل سخرية سامية. وفيلم «موسيقى أجراس الكنيسة عند منتصف الليل» مثل فيلم «المواطن كين» يعرض كلا الجانبين – الخير العام والبؤس الشخصى، الطموح النبيل والضرورة المأساوية، الواقع العملى والخيال المُغوِى – متعاطفًا مع كل منهما، ولكنه فى النهاية يقدِّمهما معًا بأمانة. والسخرية هى خبرة الإنسان الأكثر ثراء والأساسية لأبعد مدى، وهى خبرة واسعة جدا لدرجة أننا لابد من أن نجزِّئها دائما فى المأساة والملهاة. إن قدرة فن ويلز على احتواء ونقل كلا الجانبين بوضوح ربما تكون سبب التقدير النهائى لعبقريته.

## إضافة (كتبت عام ١٩٧٥)

هذا المقال، الذى كتبته حين كنت فى العشرين من عمرى وراجعته بعد ذلك بثلاث سنوات، يمثل محاولة شابة جدًا، وقبل قراءته للمرة الأولى ومنذ ذلك الحين توقعت أن أجده عمل غريب عنى. وإن كان ليس غريبًا تمامًا، لأنى مازلت متفقًا مع كثير من النقاط التى يتناولها، ولا تشغل تفكيرى فى المقام الأول نغمة التملق البارعة (فيما يتعلق بـ «عبقرية ويلز»)، والتى تبدو لى عيبًا متعلقًا بالحماس، ولكن ما يشغلنى بالأحرى هو تضمينات المناقشة بكاملها. ولابد أن أشكر من ثم رئيس التحرير التى أتاح لى الفرصة لنقد مقالى النقدى.

على مستوى «النقد العملى» يشير المقال إلى بعض الأمور حول فيلم «المواطن كين» والتى مازلت أعتقد أنها صحيحة. ولكن مشكلات المقال الأكبر

تتعلق بما لم يقله. أى تتعلق بسذاجته النظرية، وبافتراضاته النقدية غير المقبولة (لدى القراء). وإبراز تلك الافتراضات، ومواجهة تبعاتها النظرية فى مقالى، يبدو لى الآن أنه السلوك المثمر لحد بعيد فيما يتعلق بالفحص النقدى. ولذا أودُّ النظر فى بعض افتراضات المقال باختصار.

أولاً: هناك المنظور النقدى العام الذى يتبناه المقال. والذى وإن كان يطرح افتراضات ثانوية خاصة بالمؤلف (غالبا فى إلصاق القوة الموحِّدة لنسق الفيلم باسم المخرج) إلا أننى أعتبره فى المقام الأول تحليلاً شكليًا حقيقيًا. والمشكلة أننى لم أتصدَّ بشدة للمعالجة الخاصة بالمقال. ما هو مفهوم الشكل السينمائى الذى يعزز التحليل؟ أعتقد، وعلى نحو غامض، أنه النقد الجديد: أفكار الأصالة، والتنوع داخل الوحدة، والمفارقة، والسخرية، والتوترات المؤيِّدة التى تبرز على نحو غير متوقع فى كل مكان من المقال – وأكرر بدون إقرار واضح. ولكن ما هى الافتراضات التى أطرحها حول العلاقة بين الجزء والكل؟ وما هى اللغة النقدية التى أتبناها لتتيح لى فهم الجوانب التى أُعنى بها؟ لو أجيب على مثل تلك التساؤلات لكان التحليل أكثر إحكامًا. وأحيانا، مع ذلك، وفى تغير مفاجئ وكامل وباعث على الدهشة فى وجهة النظر، تخليت عن الشكلية ورقَّشت القطعة النقدية بإشارات إلى «واقع» ما يتصل به الفيلم. ولقد حاولت بما يكفى التشبث بالأفكار الغامضة والمتناقضة للمقال حول «واقع» ولكن ما لم أفهمه أن الشكل السينمائى لا يحتاج إلى أن يعرف على نحو بارز ولحد بعيد بالإشارة إلى واقع خارج نطاق السينما. وبديلاً عن تعريف أكثر دقة ل«واقع»، يحتاج المقال إلى إدراك أن مفهومى الأسلوب والشكل فى السينما يمكن تعيينهما بمناهج لا تحتكم إلى النماذج المحاكية. وما يبدو لى الآن المقاربات النقدية المثمرة لحد بعيد – الشكلية الروسية، والبنيوية و«ما بعد البنيوية» الفرنساويتان – تطرح مفاهيم كثيرة ضخمة عن الشكل، يمكن أن تولِّد، مع تحويرات، مناهج للتحليل السينمائى النقدى، لا تجعل «واقعًا» ما عنصرًا أساسيًا.

إن إدراك منظوره الشكليّ وصقل رؤيته للمنهج المستخدم عن الواقع ليس كل ما يحتاجه المقال. وفعل الفهم النقدى العميق لا يلوح من خلال رؤية غير توسطية Unmediated، فكل تحليل يحتاج إلى مقولات، مقبولة أو غير مقبولة. وتلك المقولات التحليلية ليست مجرد أوعية لتصنيف المعلومات التى لوحظت من قبل، بل هى بالأحرى تشكل الفعل الحقيقى للفهم النقدى ذاته. إننا نرى فقط ما نبحث عنه. والمقولات التحليلية، بالنسبة لأسلوبى فى التفكير الآن، ينبغى أن تكون متنوعة جدًا، وتشمل ليس فقط نظريات السينما، بل تشمل أيضًا مقولات تاريخية ونقدية، ثقافية وإيديولوجية، جمالية وفلسفية. ومقال «المواطن كين» يرتكز على العديد من مثل تلك الأطر، وأودُّ أن أختار منهما اثنين. الإطار الأول والشائع هو المقابلة الثنائية: وهى هنا ثنائية الذاتى / الموضوعى، المحتشدة مثل سكاكين قطع الكعك فى كل بوصة تقريبًا من الفيلم (مع بعض المغازلة اللازمة، وبخاصة فى المناقشة الخاصة ب«المواقف الذاتية» الناجمة عن بعض زوايا آلة التصوير غير الضارة إلى حد ما). والمقابلات الثنائية أدوات ندية مفيدة، لكن المستخدم البارع لتلك الأدوات لابد أن يدرك عوائقها أيضًا. أما الإطار الثانى التحليلى والذى يبدو لى الآن أقل قابلية للدفاع عنه بكثير فهو: تلك المقولات التاريخية المثالية التى ترتكز على الانشقاق القديم المبتذل ميلييه / لوميير (وهى مقابلة ثنائية أخرى). وإن كان هناك أى شىء ذا قيمة فى هذه الثنائية، فربما يكون الاختلاف البسيط فى ترتيب المادة المصورة Material من أجل صنع الفيلم أو عدم وجود هذا الاختلاف. ومع أن فيلم «المواطن كين»، كما لا أزال أعتقد، يلعب وبطريقة تبعث على الإعجاب بالفروق الأسلوبية بين الجريدة السينمائية ودرجات من التجريد، فإننى غير راغب الآن فى أن أثبّت الفيلم، وعلى نحو مباشر جدًا، فى قراءة مشكوك فيها لتاريخ السينما. ومقولات لوميير / ميلييه تبدو لى الآن بدعة: مفيدة فى رؤية كيف يمكن للأمور الصغيرة أن تكون مؤثرة، ولكن غير واعدة إلى حد ما كأساس للبحث.

هناك افتراض نقدى إضافى ربما ينبغى توضيحه. فالمقـال يحـوى فكـرة غامضة عن مستويات فعّالة فى فيلم: شكل ضخم (الجزءان الثانى والثالث)، أنماط حافزة ضئيلة (الجزء الرابع)، عناصر أسلوبية (الجزء الخامس) ومعانى «تيمائية» (على امتداد الفيلم، ولكن فى الجزء السادس خصوصاً). وأعتقد الآن أن تقسيمًا مـا مثل هذا التقسيم للفيلم إلى مستويات، هو جزء من نشاط نقدى، وقد يقبـل المـرء أيضًا ما يكون الإنسان أهلاً له. وفى محاولة (بحق) لتفسير الكثير من الفـيلم قـدر الإمكان، كنت أحاول عن غير قصد أن أفعل ما أوضـح كثيـر مـن نقـاد الأدب الشكليين الروس أنه ممارسة نقدية قابلة للتطبيق؛ وهى تلـك الممارسـة المتعلقـة بافتراض «سائد» فنى هنا وهناك، يبدو فيه كل عنصر من العمل منظمًا. والمفهوم المتعلق بـ«سائد» مفهوم مفيد، وعلى الأخص فى تحليـل الحكايـة الهوليووديـة الكلاسيكية، ولكن ما يفتقده المقال هو إمكانية الاحتكاك بين المستويات. وأكثر مـن التشديد على التماثل فى الشكل بين المستويات، فإننى أعتقد الآن أن الشىء المثمـر لحد بعيد هو أن نحدد بدقة وسائل، يعمل فيها، مثلاً، الأسلوب ضد التيمة أو ضـد الشكل الضخم. وهذه الإمكانية للمستويات المتخيلة فى الشكل كمـا فـى المنافـسة والإزاحة المتممة (وهى إمكانية تخيلها أيزنشتاين واستغلت إلى حد ما فى أعمـال نويل بيرش ورولان بارت وآخرين) هى المسئولة عن نتيجة بحثى الآن فى فـيلم «المواطن كين»، بأنه وإلى حد ما فيلم «مغلق» أكثر مما ينبغى وأقل إمتاعًـا مـن أفلام لأيزنشتاين، ستراوب، وجودار، ودراير، وأوزو، وتاتى، وبريسون وآخرين. والسلوك الأخلاقى، فى نظرى، هو أن الناقد أو الناقدة يحتاج أو تحتاج إلى ذخيـرة من البنيات والمناهج النظرية المطواعة والمنفتحة، شأنها شأن الأفلام التى يواجهها أو تواجهها.

ومع أن الناقد أو الناقدة، فى نظرى، لا يحتاج أو تحتاج إلى إيجـاد نظريـة سينما كاملة فإنه أو إنها ينبغى أن ينظّر أو تنظّر ما يقومان به كناقـد أو كناقـدة، وإدراك افتراضات امرئ ما، ومقولاته التحليلية الاسـتدلالية المُـسلَّم بـصحتها، وتوضيح أفكار امرئ ما فيما يتعلق بما هو الفيلم، وما يفعلـه، يمكـن أن يـساعد

هناك افتراض نقدى إضافى ربما ينبغى توضيحه. فالمقال يحوى فكرة غامضة عن مستويات فعَّالة فى فيلم: شكل ضخم (الجزءان الثانى والثالث)، أنماط حافزة ضئيلة (الجزء الرابع)، عناصر أسلوبية (الجزء الخامس) ومعانى «تيمائية» (على امتداد الفيلم، ولكن فى الجزء السادس خصوصاً). وأعتقد الآن أن تقسيمًا ما مثل هذا التقسيم للفيلم إلى مستويات، هو جزء من نشاط نقدى، وقد يقبل المرء أيضًا ما يكون الإنسان أهلاً له. وفى محاولة (بحق) لتفسير الكثير من الفيلم قدر الإمكان، كنت أحاول عن غير قصد أن أفعل ما أوضح كثير من نقاد الأدب الشكليين الروس أنه ممارسة نقدية قابلة للتطبيق؛ وهى تلك الممارسة المتعلقة بافتراض «سائد» فنى هنا وهناك، يبدو فيه كل عنصر من العمل منظمًا. والمفهوم المتعلق بـ«سائد» مفهوم مفيد، وعلى الأخص فى تحليل الحكاية الهوليوودية الكلاسيكية، ولكن ما يفتقده المقال هو إمكانية الاحتكاك بين المستويات. وأكثر من التشديد على التماثل فى الشكل بين المستويات، فإننى أعتقد الآن أن الشيء المثمر لحد بعيد هو أن نحدد بدقة وسائل، يعمل فيها، مثلاً، الأسلوب ضد التيمة أو ضد الشكل الضخم. وهذه الإمكانية المستويات المتخيلة فى الشكل كما فى المنافسة والإزاحة المتممة (وهى إمكانية تخيلها أيزنشتاين واستغلت إلى حد ما فى أعمال نويل بيرش ورولان بارت وآخرين) هى المسئولة عن نتيجة بحثى الآن فى فيلم «المواطن كين»، بأنه وإلى حد ما فيلم «مغلق» أكثر مما ينبغى وأقل إمتاعًا من أفلام لأيزنشتاين، ستراوب، وجودار، ودراير، وأوزو، وتاتى، وبريسون وآخرين. والسلوك الأخلاقى، فى نظرى، هو أن الناقد أو الناقدة يحتاج أو تحتاج إلى ذخيرة من البنيات والمناهج النظرية المطواعة والمنفتحة، شأنها شأن الأفلام التى يواجهها أو تواجهها.

ومع أن الناقد أو الناقدة، فى نظرى، لا يحتاج أو تحتاج إلى إيجاد نظرية سينما كاملة فإنه أو إنها ينبغى أن ينظِّر أو تنظِّر ما يقومان به كناقد أو كناقدة. وإدراك افتراضات امرئ ما، ومقولاته التحليلية الاستدلالية المُسلَّم بصحتها، وتوضيح أفكار امرئ ما فيما يتعلق بما هو الفيلم، وما يفعله، يمكن أن يساعد

القارئ على المشاركة التامة فى مناقشة الناقد. إن مقالاً أفضل عن فيلم «المـواطن كين»، من المفترض وبدون التضحية بعنصر التشويق، أن يروى الكثير للقارئ أو القارئة، وإلى حد بعيد حول كيف يصل أو تصل من النقطة أ إلى النقطة ب، ليتاح له أولها فحص سيره المنطقى والبلاغى. وهذا ليس تنميقًا متحذلقًا، وإنمـا مجـرد أمانة.

## هــوامش

(١) «المواطن كين» فيلم من إنتاج شركة أركى أُو - راديو عام ١٩٤١، مــدة العرض ١١٩ دقيقة، أنتجه أورسون ويلز لحساب ميركيرى برودكــشن؛ كتب السيناريو الأصلى هيرمان جى. مانكيفتش، التصوير: جريج تولانــد؛ الإدارة الفنية فإن نست بولجلاس، بيرى فيرجسون، التوليــف: روبــرت وايز، ومارك روبسون؛ المؤثرات الخاصة: فيرنون إل. ووكر؛ الموسيقى: برنارد هيرمان.

(٢) كُبلا خان: شخصيته عند كوليردج فى قصيدة بنفس الاسم.

(٣) تجدر الإشارة إلى أن الكاتب يــستخدم مــصطلحى Sequence, Scene، بمعنى واحد-م.

(٤) زومبى: أفعى مؤلّهة تزعم إحدى الديانات غير السماوية أنها تدخل أجساد الموتى فتحييها، أو ميت أعيد إلى الحياة بهذه الطريقة من غير أن يــستعيد القدرة على الكلام وحرية الإرادة - عن معجم المورد إنجليزى - عربى، طبعة ٢٠٠٠.

## "دهليز الصدمة"
## لسام فوللر

### توماس إلسأسر

يجئ هذا الاختيار من كتاب «صامويل فوللر» (الصادر عن مهرجان إدنبرج السينمائى عام ١٩٦٩). ومعظم مقالات الكتاب فى المقام الأول فحوصات لتيمات أفلام فوللر؛ وتركز المقدمة التى كتبها بيتر وولين للكتاب، بوجه خاص، على الاستغراقات «التيمائية» فى مجمل أعمال فوللر، فى حين أن قطعة توماس إلسأسر النقدية عن فيلم «دهليز الصدمة» تقدم نطاقًا من الاعتبارات الأسلوبية. ومع ذلك، فسينما فوللر عالم مستقطب زاخر بالتضارب الشديد، حيث يصبح، وكما عبَّر إلسأسر «منطق التساؤل العقلانى منطق الجنون». وهناك شعور ضئيل بالتلطيف أو التوسُّط، الذى يشكل هوية أفلام جون فورد أو هوارد هوكس. وتُدفع الشخصيات وتندفع هى ذاتها إلى حافة الهاوية حيث تخاطر باكتشاف أن الهوية جنون. والتطرفات الأسلوبية لفوللر المتمثلة فى اللقطات الطويلة جدًا، واللقطات المصاحبة المحكمة، واللقطات القريبة المفاجئة، والإضافية، والمتخللة للحوار هى جميعها عناصر يستطيع فحص آخر أن يربطها، وعلى نحو دقيق تمامًا بهمومه التيمائية. وفوللر، بالإضافة إلى هوكس، وراى، وفون ستيرنبرج، مخرجون هوليووديون توبعت أعمالهم من خلال تحليل نقدى شامل فى أعقاب نظرية المؤلف. وكانت أفلامه من قبل مدفونة وسط تلال أفلام حرف ب غير المتميزة. ونزعته المحافظة السياسية الواضحة («الواضحة» فى نظر إلسأسر فيما يتعلق بهمومه، بل الصريحة فى التأثير الفورى لأفلامه) لم تُزكِّه لدى النقاد الباحثين عن الأفلام الواعية اجتماعيًا والتى كانت أيضًا أفلامًا ليبرالية. كما أن أسلوبه

**الشديد الزخرفة وغير المنضبط لم يرشحه لدى النقاد الباحثين عن العمق النفسى والنزعة الفنيةّ المصقولة.**

**ينتمى فوللر بالإجماع إلى عالم ثقافة شعبية غير ذات قيمة فنية – وهذا لا مغزى له فى الحكم عليه، بل هو علامة تحذير إلى أن الافتراضات التقييميّة المستنبطة من تقليد الفن الراقى والهدف الاجتماعى لن تكون ذات فائدة.**

**والتحليل المقدَّم هنا يعزز الإطراء الشديد والمختصر الذى أولاه إياه أندرو ساريس فى كتابه «السينما الأمريكية»: «القوة الفنية التى عبَّر من خلالها عن أفكاره هى التى جعلت سيرته المهنية (كمخْرج) آسرة بشدة... إنه الزمن الذى حذت فيه السينما حذو الفنون الأخرى فى تكريم فنانيها البسطاء. وفوللر ينتمى إلى السينما، لا إلى الأدب أو علم الاجتماع» والواقع، أننى أجادل بأنه ينتمى إلى الثلاثة (السينما والأدب وعلم الاجتماع)، وأن نقاد المؤلف هم من ساعدونا على اكتشاف تلك الحقيقة.**

* * *

أحد الملامح الأكثر تميزًا عند عدد كبير من أبطال فوللر هو استعدادهم – والحق أنه اضطرارهم – لتعريض أنفسهم لمواقف محمَّلة بالتناقض. وأبطال فوللر، إذا جاز القول، يأتون إلى الحياة تحت شروط ضغط جسدى أو عقلى شديد، وهم يبدون؛ وغالبا ما يكونون، على حافة الهستيريا، ومزاجهم السلوكى ينم على نوع من الطاقة الكهربية، المتفجرة بشدة.

ومن أوجه التناقض، أن الانطباع الذى يعطيه أحدهم هو أن هذه الزعزعة العقلية والعاطفية الظاهرة هى ما تجعلهم أقوياء الإرادة والفعل. وتفكيرى يدور حول شخصيات مثل تلك الموجودة فى فيلم «بارون أريزونا» Baron of Arizona، وزاك فى فيلم «الخوذة الصلب» The Steel Helmet، وأوميرا فى فيلم اتجاه السهم، وتوللى ديفلن فى فيلم «عالم المجرمين فى أمريكا» Underworld

USA، وحتى ميريل فى فيلم «نهَّابو ميريـــل» Merill's Marauders. وجمـــيعهم يعيشون مواقف لا تطاق، ويعرفون أنهم لن يفوزوا، ولكنهم مع ذلك يسلكون وفـــق نوع من الاقتناع، ونوع من الآنية الغريزية - كما لو أنهم وُرِّطوا فى حركة سريعة متواصلة إلى الأمام، وتعهدوا أمام أنفسهم بسياق من الفعل، يبدو أنهم يتمتعون فيـــه تقريبا بالحماقة، لأنهم يقبلونه بالحدس بوصفه الشرط الأساسى لوجودهم.

وهذه الشخصيات تمضى دائمًا إلى ما وراء حدودها، وتقوم بالمغامرة فـــى أرضٍ غريبة، ولكن بنوع من الرضا الساخر والمثير للاشمئزاز.

وأبطال فوللر، على عكس البطل الكلاسيكى الأمريكى المغامر الذى يختبـــر العالم الخارجى بوصفه تحدّيًا لمصادر وقوة فرديته البطولية (أبطال والش، مـــثلا) يستجيب لتعقد العالم بإحساس فضولى، يفسح غالبًا طريقًـــا لنـــوع مـــن الافتتـــان الاستحواذى. وهم يبدون احترامًا مصحوبا بكثير من الـــشك والوســـاوس للتفـــرُّد الملموس فى أى موقف، كما لو أنهم - وبغرابته الفعلية - يـــدركون جانبًـــا مـــن أنفسهم.

وبالنسبة للعوالم غير المألوفة التى يدخلونها فهى ليست عوالم مشوَّشة (كمـــا فى العالم الذى يدع هيتشكوك شخصياته تنزلق إليه)، بل هى على العكـــس دوران لنقائض ذات مغزى لحد كبير. وبينما يتكشف الفعل، يـــشكل التنـــاقض والتـــشوش عمومًا نفسيهما فى نموذج نقائض متنامة. وأنا أتذكر هنـــا زاك موضـــوعًا بـــين ذراعى بوذا للدفاع عن نفسه، أو أوميرا يقتل دريسكول رميًا بالرصاص.

لماذا تكون (النقائض) متنامة؟ فى اعتقادى، لأننا يتعـــين علينـــا أن نتخيـــل شخصيات فوللر كشخصيات منقسمة أساسًا، ومجزأة، تختبر نوعًا من التماثل بـــين المواقف والمعضلات المفروضة عليها، فضلاً عن الطبيعة المتناقـــضة لـــدوافعها الخاصة الداخلية. ويبدو أن هذه الخاصية هى التى تشكِّل رابطتها غيـــر المرئيـــة بالظروف الملموسة، وهى التى تمكنها من الفعل فيما يُعـــدّ مواقـــف «تجريديـــة». وينتج عن هذا تناقضًا عميقًا فى مواجهة بيئتها، التى تصبح فيهـــا فجـــأة شـــريكة

وخائنة: متحالفة خفية مع تشوشها وهلاميتها، وتعيش هذا التشوش بوعى، وهى فى دور الخائن.

وعلى الرغم من أنه يمكن أن يقال إن المعضلات المفروضة على ميريـل، وزاك، وأوميرا، تنشأ عن مواقـف خارجيـة مفترضـة، إلا أن منطـق أفعـالهم (كشخصيات) هو منطق تصميم داخلى صارم ووجودى: للنفاذ إلى أرض مجهولة، وللذهاب فيما وراء خطوط العدو، أو للفرار من العدو معًا – وهذه كلها سـلوكيات يباشرونها لاكتشاف سرٍّ، أو إنجاز هدف يُعنى بغايته النهائية البطل ذاته فحـسب. وعند موضع معين فى فيلم فوللر يصبح تقارب الـضرورة الخارجيـة والداخليـة بديهيًا: ما يجعل الأبطال يسلكون بعنف شديد هو واقع أنهم يختبرون العالم المحيط بهم بوصفه انعكاسًا لا يحتمل للمعضلة الداخلية التى لا تحتمل.

وبهذا المعنى، فإن كل أبطال فوللر تقريبـا – وبدرجـة مـا أو بـأخرى – عصابيون. وتحت عقلياتهم الأحادية الجانب، وأنانيتهم الساخرة، وعنادهم، وجنونهم بالعظمة يوجد غالبا فصام كامن ولكن قوى. ومن قبيل ذلك أن معظم أفلام فـوللر أفلام «حرب»، على قدر ما تكون الحرب دالة على التشوش والخلل فى المجتمـع، ولأن الحرب تجعل الطبيعة المطلقة لأى ضرورة خارجية تظهر فى شكلها الأنقى. وبالتوازى مع الفعل، نشهد مع ذلك عملية تكون فيها هـذه الـضرورة الخارجيـة (الرسالة، الهدف) مؤيَّدة وجوديًا. ومن أجل ماذا تهتم هذه الشخصيات بالـشيوعية، والحرب فى إندوشينا (شبه جزيرة فى جنوب شرق آسيا – م) أو كوريا، وبالحرب الأهلية الأمريكية، وأمَّة سا Sioux (على امتداد نهر ميسورى – م) – إن لم يكـن بسبب أن قتالها، وبلا استثناء، يصبح وببساطة مسألة وجود لا غير؟

والحقيقة أن اللحظات التى يكون فيها أبطال فوللر خاضعين بالكامل تقريبًـا للضغط المتناقض لموقف ملموس، هى اللحظات الوحيدة التى يستطيعون فيهـا أن يحيوا هوية جديرة بالتصديق.

وفى اعتقادى، أن هذا أحد الأسباب التى تبرر لم تكون تيمة أفلام كثيرة جدا

لفوللر تيمة عن الخطيئة وانتهاك حرمة - لأنه فقط وبهذه الصيغة يستطيع الأبطال أن يظلوا أحياء خلال انقساماتهم الداخلية. ويظهر فوللر ولعًا بـ«الآخرية» لا يجاريه فيه أى مخرج آخر من المخرجين الأمريكيين الكبار. وهذا ليس اهتمامًا كبيرًا جدا بالمنبوذين، والمجرمين، وغير المتمتعين بالامتياز اجتماعيًا (وإن كان يمكن أن يبدو على هذا النحو أحيانا - فى فيلم «عربة فى شارع الجنوب» Pickup on South Street، وفيلم «عالم المجرمين فى أمريكا») ولكن مع بدائل وجودية أو ثقافية للحضارة الأمريكية والغربية. ولأبطاله القدرة على تعريض أنفسهم للصدام، ولصدمة نظامين للقيم مختلفين جذريًا، ولأن يسلكوا بعيدا عن حاجة داخلية عميقة، لا «بموضوعية» فحسب أو بلا مبالاة، بل بانهماك بالغ.

وفوللر، على نحو استحواذى تقريبا، يرجع إلى نقائض ثقافية محددة: آسيا ضد الولايات المتحدة الأمريكية، الشيوعية ضد الديمقراطية الأمريكية، السود، والآسيويين، والهنود الحمر ضد البيض. ويطرح فوللر أمام كل تلك النقائض تساؤلات - ولكن هذه التساؤلات تنبثق من سياق أمريكى بوجه خاص، وموجهة فى نهاية الأمر إلى أمريكا نفسها. وهى استبطانات مثيرة. (وهذا واضح، على سبيل المثال، فى التساؤل عن السجين الكورى فى فيلم «الخوذة الصلب»، أو فى الحديث عن الجنود المرتزقة فى فيلم «بوابة الصين» China Gate).

ومع ذلك، من الواضح أنه لا يوجد تساؤل «موضوعى» لأبطال فوللر حول الشيوعية. وأنا أزعم أنهم مضطرون لأن يكونوا معادين للشيوعية بعنف، وعرقيين، وممسوسين... إلخ لكى يواجهوا «الآخر»، البديل على مستوى عاطفى شديد بدرجة كافية، والذى يحاول فوللر من خلاله إيجاد تعريف للروح الأمريكية. والتذمر من هذا الانحياز، وتوقع نوع من موضوعية بريمنجر أو لانج هو إساءة فهم بالكامل لطبيعة سينما فوللر المواعظية - المحرِّضة.

كيف يكون كل هذا وثيق الصلة بفيلم «دهليز الصدمة»؟ يبدو لى أن «دهليز الصدمة» يمدنا بصورة طبق الأصل لأبطال فوللر كما أوجزنا من قبل. وفيه،

تظهر الأجزاء المحجوبة من هويتهم الشخصية على السطح. وفيلم «دهليز الصدمة» يعد وصية فوللر، وهو فى ذلك، وإلى حد ما، تعليقه الشخصى على أعماله السابقة. وفيما يتعلق بأهدافى الخاصة فى هذا المقال، ففيلم «دهليز الصدمة» يوضح العلاقة بين الضرورة الداخلية والضرورة الخارجية، ويرسخ بغير غموض الافتتان بال«آخر» بوصفه افتتانًا بالنفس.

وبينما تتحقق الهوية الفعّالة للأبطال، فى الأفلام التى استشهدنا بها من قبل، بمعايشة الخلل عند أقصى درجات شِدَّته تحت ضغط الضرورة (الناتجة عن استحواذ، وتصميم مسعور) فإن فيلم «دهليز الصدمة» يحول ما بداخل البطل إلى الخارج؛ وهكذا نرى استحواذ جونى باريت كما يتجذَّر فى أزمة الهوية - على مستوى شخصى، وأيضًا على مستوى ثقافى. وجونى، الذى يحاول «أن ينجح» فى مجتمع، اضطر إلى الذهاب إلى الجحيم الخاص بذاته حيث يواجه الصورة - السلبية - لذلك المجتمع. وعلى الرغم من ذلك، فإنه البطل الأشد وضوحًا عند فوللر، والذى ينعكس فى مصيره البعد الداخلى لأبطاله.

وظاهريًا، يشبه جونى الأبطال الآخرين: وبالتزامه بوظيفته كصحفى ذى هدف محدد، فإنه (مثل كثير جدا من أبطال آخرين عند فوللر) مُعَدٌّ لألاَّ يبالى بجميع الاعتبارات الأخلاقية والإنسانية، ويمارس نوع الأخلاقيات التى تجعل بطل حرب فعّالاً بصورة هائلة جدًا. ولكن بعيدا عن موقف الحرب، تتغير «الرسالة» حتمًا طبيعتها، ويكون هدف جونى فى كشف الحقيقة المتعلقة بقاتل سلون هدفًا شخصيًا معلنًا وبشدة.

مشهد الافتتاح فى الفيلم أحد روائع اقتصاد اللغة السينمائية، فاللقطة الاستعراضية تظهر تدريجيًا ثلاثة أبعاد وجودية (" فصام" جونى يظهر أثره فى لمحة الاستحسان التى تبديها سوانى، والشخصية بكاملها تراقبها كاثى باشمئزاز) تشير إلى ثلاث طبقات من الواقع: الذاتى / الموضوعى، الزائف / الحقيقى، الجنونى / المعقول. وفى الوقت ذاته تصف آلة التصوير، إذا جاز التعبير، تعقُّدًا

متناقصًا لولبيًا، هو، مع ذلك، أحد الأفكار الناشئة عن التفكير العميق المتزايد وسلامة العقل. وفى الوسط، يقف جونى مدفوعًا برغبة شديدة فى الحصول على الحقيقة- وهو اللاأخلاقى، وغير القادر على تحمل المسئولية، والمجنون. وعلى الحافة، تقف كاثى حادة، وبصورة مساوية، فى اشمئزازها. ومنذ تلك اللحظة فصاعدًا نعرف أن مصير جونى حتمي.

وبين الاثنين يوجد طبيب ومحرر صحفى - كلاهما حارس مجاز اجتماعيًا لصحة العقل والحقيقة - متواطئان فى خطة للخداع والجنون. وبعرض الـ«مؤسسة» المتورِّطة والمتوسِّطة فى التسوية فى فعل متعلق بجنون العظمة الجنونى، لا يحدد فوللر فقط المغزى العام للموقف، بل يعطى أيضًا قوة أخلاقية إضافية لوضع كاثى من الخارج. وكمغنية ومتعرِّية فى نادٍ ليلى فإنها على حافة مجتمع، ولكن وضعها يُمكنها من الاحتفاظ بمنظور واضح، إنسانى ومسئول أخلاقيًا. وبنوعى الحدة عند جونى وكاثى يكون لدينا وجهان مهمان لبطل فوللر: الموضوع فى المركز، والمتحرر من ضرورة خارجية، وتنفجر ذاته المنقسمة إلى هوس للذات ممسوس وبلا حدود، وهو يكافح عند الحافة، معرَّضًا للتناقضات التى يفرضها العالم الخارجى، ومنظوره (أو منظورها - البطلة) هو فى الغالب المنظور الوحيد المعقول والممكن (قارن ب الأبراج فى فيلم «القبلة العارية» The Naked Kiss).

يعد نفاذ جونى إلى عالم الجنون - بصريًا - تقدمًا نحو التشظِّى، الذى تقحم فيه الحركة تجاه الحقيقة الموضوعية مع أحد الإلهامات الذاتية (تواتر اللقطات المصاحبة بالتبادل مع اللقطات القريبة الخاطفة). وبين الحين والآخر، يلاحظ المرء عنصر الافتتان، الذى يبدو أنه يجذب جونى بدرجة أعمق فأعمق إلى استحواذه المصيرىّ: الدهليز هو الرمز الأعظم لذلك الافتتان، والخط الهندسى إلى المالانهاية، والتى هى أيضًا فراغ. ويوازن فوللر تمامًا فى رمزيته بين البعد الداخلى والخارجى للدراما، لأننا لا يمكن أن نفشل فى فهم كيف يتحول الدافع للنفاذ إلى الحقيقة إلى سقوط عنيف ومصيب بالدوار فى الذات الشخصية لجونى.

وتصبح التضمينات التيمائية العامة لحالة جونى واضحة: استحواذ نوع معين من الحقيقة الواقعية، الوصول إلى مطلق ينشأ بوصفه ضلالاً، وتعبيرًا عن دافع انتحارى ورؤيوى بشدة. وفى حالة جونى، لم تعد طاقات العقل تخدم اكتشاف الحقيقة ذات المغزى، ولكنها تصبح هى ذاتها الدوافع لتقدم مسعور نحو فراغ، يبلغ ذروته بتدمير العقل ذاته. والتجسيد الدرامى، عند فوللر، هو كيف يصبح منطق التساؤل العقلى منطقاً للجنون. ولا يتبدّى هذا فى أى مكان بدرجة أوضح مما فى المشهد الذى تزور فيه كاثى جونى، والمحاط بأكثر المناظر روعة عن البؤس والعناء، ويبدو جونى فى هذا المشهد كثير النسيان تمامًا، وهو يكرر المرة تلو الأخرى أنه قريب من الحقيقة.

وأيًا كانت قيمة فيلم «دهليز الصدمة» بوصفه مثالاً عن أمريكا الحديثة، فإن أحد أوجهه الأكثر مدعاة للاهتمام هو بالتأكيد الطريقة التى يلمّح بها فوللر إلى أن بعض أشد الدوافع وعيًا وعقلانية فى المجتمع الأمريكى، يوضح وبقوة الطبيعة اللاعقلانية إلى درجة كبيرة لذلك المجتمع.

ولهذا فأنا أعتقد أنه من الخطأ النظر إلى مستشفى الأمراض العقلية ببساطة على أنها انعكاس لبعض المشكلات الاجتماعية الكبيرة الملازمة لأمريكا – الشيوعية، النزعة العرقية، والقنبلة الذرية. ويمضى فوللر إلى مدى أعمق بعرض كيف يتكامل الجانب الواعى لأمريكا بدوافعه، وقيمة ومُثُله مع الجانب «اللاعقلانى» الذى ينتسب على نحو أليف إلى هذه المواقف الواعية – بالضبط كما يوضح من خلال جونى الجانب اللاعقلانى عند أبطاله (أبطال الحرب) العقلانيين بدرجة متطرفة، والأنانيين السَّاخرين.

وينجز جونى ما يبدو أن أبطال فوللر الآخرين يكافحون فحسب من أجل تحقيقه: نوبة العنف كإظهار للحقيقة الوجودية. وبالنسبة لمطاردته قاتل سلون، فإن جونى يتلمس طريقة نحو هويته الشخصية. وبينما يتقدم، يقابل باطراد صورًا لذاته الخاصة ولرغبته فى الهروب من تناقضاته الشخصية: ستوارت، ترينت، بودين –

وجميعهم يعكسون استحواذ جونى، وتساؤله، وتستدعى مقابلاته مرة أخرى المواقف التى أحدثت جنونهم. وكل من الشهود الثلاثة – من خلال تساؤلات جونى – مجبر على أن يحيا مأزقه ثانية: الوحدة، والعزلة، واللاإدراك الذى يكمن فى قلب جنونهم هو أيضًا صميم يأس جونى، الناتج عن جنون العظمة. إن الحاجة إلى مواجهة «الآخر» التى تدفع الكثير جدا من أبطال فوللر إلى مجال العقل ترتدُّ وتتحول إلى الداخل وتدمِّر الذات. وجونى نموذج يمثل أبطال فوللر، وهو فى ذلك فعَّال فحسب وإلى حد كبير جدا بفعل كمون انقسام شخصيته: يستمد قوته من عدم قدرته على الحياة فى أى وقت بعيدًا عن هويته التامة. وهكذا فالهويَّة، فى الحرب، كما فى أمريكا الحديثة، جنون.

وثمة مشهد يكشف عن ذلك بصورة خاصة فى هذا الصدد: حين يفقد جونى صوته يحاول التحدث إلى بودين. ويقابل فوللر حركة بودين، الحرة المسترخية فى الكلام، حيث تخلى فى ذلك الوقت عن عزلته وأصبح قادرًا على التواصل، بقلق جونى المتصاعد وغضبه الداخلى عندما كان غير قادر على أن يطرح السؤال الحيوى. ويتواكب اكتشاف اسم القاتل مع الانتهاء من الوصف – وصف يدرك فيه جونى أخيرًا ذاته كما هى بالفعل. إنها اللحظة التى تُظهِر فيها الحقيقة الموضوعية حول سلون صلتها الضرورية بالحقيقة حول جونى ذاته. ويتخذ سياق سلوكه الإرادى شكل قدر ضرورى (عالم يوروبيدس هو قبل كل شىء ليس بقدر ما ظننت). فالحقيقة «المناسبة»، والهوية الأخلاقية اللتان أخفاهما جونى تحت مساعيه العقلانية، التى قام بها فيما مضى، كلاهما يُضعِف البطل. ويدفعه إلى الجنون.

وبمعنى ما، فإن قتل سلون الذى دبَّره ويلكس لإخماد صوت العقل والإنسانية (سلون مطلوب لشجب الممارسات غير المشروعة للمرافق) يتوازى مع سعى جونى وراء رغباته، بغض النظر عن الألم الذى أنزله بكاثى – فى النهاية تعيَّن عليه أن «يقتل» علاقتهما لكى يحقق هدفه. وهكذا، فالمقابلة النهائية مع ويلكس تصبح رمزية على نحو عميق! فجونى يجد فى ويلكس ذاته البديلة، والعنف البالغ الذى هاجمه به هو العنف الانتحارى لسعيه الشخصى اللاعقلانى. وفى المطاردة

الغريبة يصل السعى وراء الحقيقة إلى منتهاه. إن لحظة الاستبصار النهائى هى فى الوقت ذاته اللحظة التى يتفجَّر فيها بقوة بالغة الجنون الملازم للمغامرة، واللحظة التى تبرز فيها للمشاهد فجأة وبعنف وشدة الطبيعة اللاعقلانية لدوافع جونى، والتى تجعل منطقها العاطفى غير قابل للجدل: الطاقة المتراكمة للإحباط تجد مخرجها فى العنف الخالص، وفى تصعيد رؤيوى، حيث نُبطل كل التناقضات نفسها مثل البرق فى كابوس جونى.

هذا العنف المتعلق بالإحباط نموذجى عند فوللر (قارن: زاك يقتل السجين الكورى رميًا بالرصاص، قبضة توللى ديفلين المطبقة) لأنه يؤكد دراميًا الطريقة التى يخدع بها أبطال فوللر أنفسهم ويجدون الإنجاز فى التجاوز والخطيئة فحسب. ما هو سخرية رهيبة فى مصير جونى بوصفه ذروة فعل ينتهى إلى سكون تام يتعذر إلغاؤه، يجىء عندما تقهر فكرته الثابتة جسده وتحكم عليه بالشلل التخشبى. ومنظر عيادة دكتور كريستو يكمل مشهد الافتتاح فى عيادة دكتور فونج: الخيال أصبح حقيقة، والرغبة فى الحرية أدَّت إلى تقييد مأساوى (ونتذكر هنا نكتة ترينت حول المريض المشلول الشبيه بتمثال الحرية).

فى هذا الكون الموحى بالذعر من الأماكن الضيقة المقفلة (يوجد مشهد خارجى واحد فى الفيلم بكامله، وقد قال فوللر فى إحدى المقابلات: «لماذا ننفق المال بلا فائدة») يكون المهرب الوحيد من خلال ألوان التكنيكلور المستخدمة فى الكابوس والهلوسة. واللذان يقودان المرضى إلى ذلك العالم الخارجى، والذى هو انعكاس لجنونهم. وواقع أن هذه الهلوسات هى لقطة موقع Location Material Shot (لقطة طبيعية) لبعض مشروعات فوللر المتحققة (فيلم «منزل من الخيرزان» House of Bambo) وغير المتحققة يجعلها ذات مغزى مزدوج. ولأنها مرتبطة بوضوح (وخاصة لقطات ستوارت) بتيمات أعمال فوللر السابقة. بتقييمه فى سياق فيلم «دهليز الصدمة» يصبح انشغال فوللر بآسيا، والشيوعية، والنزعة العرقية أوضح إلى حد ما فى دلالته التيمائية: تمثل هذه التيمات قيم «الآخر»، والرغبة الشديدة المبهمة والإغراء اللتين تحدد بهما الروح الأمريكية ذاتها، وتكفِّر عن

رغبتها فى حرية فوق نطاق العقل وسلامة التفكير. ولنلاحظ ارتداد ستوارت عن الشيوعية؛ فهنا من الواضح تمامًا أن الشيوعية ليست فكرة إيديولوجية، وليست حتى فكرة سياسية فى المقام الأول، ولكنها فكرة وجودية، يمكن تبنيّها بأشكال تاريخية مختلفة تمامًا (فى حالة ستوارت - الحرب الكورية، والحرب الأهلية الأمريكية؛ التى تنبّه أحد أبناء أوميرا، الذى يظل يشارك فى الحرب ذاتها مرة تلو الأخرى). جوهريًا تكمن فى الفيلم الدراما الأمريكية وبصورة خاصة عن الوحدة وافتقاد الحب، والنفاق (التظاهر الكاذب بالفضيلة والدين)، والتعصب الأعمى - والحاجة الملحة للهروب إلى عالم بعيد عن الصراعات الأبدية لأمريكا ذاتها. وبارتداد ستوارت يُتَّهم صراحة القمع الدافع إلى الخوف الاحتجازى Claustrophobic داخل المجتمع الأمريكى. ويمكننا أن نقتبس من أفلام فوللر ما قاله ماركيوز عن المجتمع الأمريكى: «... العدو ليس الشيوعية الحالية ذاتها - إنه... الشبح الحقيقى للتحرر».

العدو، هو فكرة أساسية لحد كبير فى أفلام فوللر، يبوح بذاته فى فيلم «دهليز الصدمة» من داخل البطل، ولهذا فالبطل يحمل كل ندوب المجتمع الذى أنتجه. الجنون هو الحالة السيئة للحقيقة غير المحتملة، لأنه هو وحده الذى يسمح باستمرار الحدود القصوى جنبًا إلى جنب بدون تسوية أو توسُّط. إن الشخص المنفصم، الخائن للواقع هو البطل الأمريكى الحقيقى، لأنه هو وحده «النموذج» يأخذه على عاتقه صليب التناقض.

وهكذا، فإن شجاعة - وأنا أفترض، خطر - بطل فوللر تكمن فى رغبته أن يُمارس التناقض بدون تنازل، لخلق الدعوة من أجل الحرية والتحرر بغض النظر عن الثمن - العنف، والعزلة، والجنون.

# أن تكتب ولا تخرج

**روبين وود**

يقوم روبين وود بمحاولة طموحة لعزل صانع الفيلم المؤلِّف، وهو هوارد هوكس فى هذه الحالة، عن المساهمين الآخرين فى الشكل النهائى فى فيلم واحد هو: «أن تملك ولا تملك» To Have and Have Not. ويكتب وود بمنهجية من خلال مساهمات رواية هيمنجواى، وسيناريو فوكنر وفيرذمان، وشكل الأستوديو ونظام النجوم، ونوع فيلم «الأمريكيون فى مكان غريب» (الذى يشمل أفلام: «عبر المحيط الهادى» Across the Pacific، و«الدار البيضاء» Casablanca، و«المغرب» Morocco) للوصول إلى ما يسحره بوصفه هوكسيًّا Hawksian على نحو مميِّز. وهو إذ يفعل ذلك فإنه يهيئ السبيل للنزعة الانعزالية Hermeticism غير العملية التى يتبناها أحيانا نقاد المؤلّف، حيث يكون من المُسلَّم به أن الفرد الخلاَّق أو المهم وراء آلة التصوير السينمائية هو المخرج. ومنهجيته تظل من حيث الأساس منهجية ناقد سينمائى، وإن كانت مساحات اهتمامه تشترك مع مساحات ناقد اجتماعى أو سياسى.

ومثل جريج فورد، يمعن وود النظر فى الفروق التيمائية الهائلة التى تنشأ من التنوعات فى تفاعل الشخصية، ودوافعها، وطوبوغرافيتها. ويلاحظ وود فى مقارنته فيلم هوكس بفيلم «الدار البيضاء - كازابلانكا» لميخائيل كيرتز أنه بتغير اهتمام بوجارت الرومانسى بشخصية دولوز موران (هيلين دى برساك) إلى شخصية لورين باكول (إسليم)، يغير هوكس اتجاهه من محاكاة تامة لعلاقة بوجارت - برجمان العاطفية وذات التوجه للماضى فى فيلم «الدار البيضاء» إلى نوع مختلف، اختلاف ذا مغزى، من التعقُّد الخاص بهوكس وعلى نحو مميِّز، فى

**كل من طبيعته وتضميناته بالنسبة لدافع بوجارت فى مساعدة المعادين للفاشية. وهذا النوع من الانتباه إلى التفاصيل ونتائجها يبرز بشدة فى عملية الكشف عن هوية مؤلِّف بشكلٍ عام، كما أن ما يكتبه روبين وود مثال جيد على الأخص فى قابليته للتطبيق من خلال الممارسة (وإنْ كان مصحوبًا بشيء ما من تشديد أدبى على الحبكة والشخصية). (يمكن أن يجد القارئ دراسة إضافية لهوكس عن المؤلف فى كتاب روبين وود المعنون «هوارد هوكس»، نيويورك، Doubleday، ١٩٦٨، وفى كتاب Focus on Howard Hawks، لجوزيف ماكبرايد المنشور ١٩٧٢، (Inglewood-Cliffs: Prentice-Hall).**

* * *

كتبت عن فيلم «أن تملك أو لا تملك» لهوارد هوكس فى مكان آخر وببعض التفصيل (فى كتابى عنه الصادر عن سينما وان). وما يبعث على الدهشة – على الرغم من أننى نادرًا ما أرغب فى تغيير أحكامى مع مرور الزمن، ولكنى أرغب غالبًا فى تعديلها ــ أننى وجدت، لدى إعادة قراءة ما كتبته عن الفيلم منذ سبع سنوات مضت، أنه يحتاج لسحب القليل من الأحكام. وكيفما كان الأمر، فلقد كنت أكتب حينئذٍ وأنا فى أوج اكتشافى المستثار لمبدأ المخرج – المؤلف فى السينما الأمريكية. وعند استعادتى وتأمل أحداث الماضى، فإن الفيلم ما كان له إلا أن يسحرنى كشخص محب للاستطلاع والتعلم، حيث أنه يتعامل مع نوع هوليوودى من الأفلام (هو نوع: «المغامرات فى مكان غريب») فُهم بوضوح (من جانب نظام الأستوديو على الأقل) على أنه وسيلة لبطولة بوجارت، واقتُبس عن رواية لهيمنجواى، وكتب له السيناريو وليم فوكنر وجولز فيرذمان، ويدين بالفضل لفيلمين سابقين على الأقل («المغرب» و«الدار البيضاء») وربما لفيلم ثالث («عبر المحيط الهادى»)، ولذا فقد وجدت أنه من الضرورى أن أقوم بتنويه سريع عن أى شخص عدا هوكس.

وفى ذلك الوقت، لم يبدُ ذلك لى غريبًا، كما أنه من الأمور القابلة للمناقشة أنه، فى سياق كتاب عن هوكس، وعن مرحلة خاصة من الاستكشاف النقدى، كنت

على حق فى ألا أخلط الخطوط. وربما يرى القارئ، فى ظل تلك الظروف، أن تراجعًا عن أحكام نقدية قد يكون مناسبًا؛ إلا أننى مع ذلك أعتبر أن ما أرغب فى إضافته استكمال لما كتبته من قبل وغير متناقض معه. فالواقع أن فيلم «أن تملك ولا تملك» حالة اختبار عميقة بوضوح لنظرية المؤلف: فهو من ناحية، يظهر تعددية هائلة للموارد والمواد الخام، وهو من ناحية أخرى، أحد التعبيرات الرئيسية المتناغمة جدا والقوية عن رؤية هوكس الذاتية للحياة – الرؤية التى تتجسد فى مجمل أعماله. وما أريد أن أفعله هنا هو محاولة فرز مختلف المواقف المساهمة، واقتراح كيف استوعب أو عدّل كل منها.

إسهام الشخصيتين الأدبيتين الشهيرتين، برغم أسلوبيهما المختلفين، هو الأسهل فى تناوله وربما الأقل أهمية فى تحديد التأثير الكلى للفيلم. وصيغة هوكس الخاصة فى كيفية استخدامه لرواية هيمنجواى يفسر جزئيًا عدم أهميتها: فتقديره لمؤلفات هيمنجواى بسبب قابليتها للاقتباس السينمائى، جعله يقول للمؤلف إنه يستطيع عمل فيلم جيد حتى لو كانت الرواية هى أسوأ رواياته؛ وحين سأله هيمنجواى عن تلك الرواية، أجابه هوكس إنها رواية «أن تملك ولا تملك». والواقع، أن هوكس خدَعه: ففيلمه ليس تحويلاً للرواية بالمعنى الحقيقى. والدقائق العشر الأولى فحسب – المشاهد التى تتضمن مستر جونسون، الصياد الراغب فى صيد الأسماك الكبيرة – ليس لها علاقة كبيرة بالرواية الأصلية. وتفسير هوكس، وهو أنه قرر أن يبيّن كيف قابل هارى مورجان زوجته، يكاد أن يكون بلا جدوى: فالتشابه ضعيف بين شخصية لورين باكول وشخصية مارى عند هيمنجواى. وأظن أنه يمكننى أن أقول الآن إن هوكس اقتبس بلا ريب من هيمنجواى حين أصبح هارى مورجان ومارى برونج (على الأقل بالنسبة لكل منهما) ستيف وإسليم. والمسألة ليست مجرد تغيير أسماء. وأفلام المغامرة عند هوكس تشترك فى الكثير من حيث الروح، والطابع، والمزاج الشعبى، وتصوير الشخصيات، والقيم، مع الأغانى والقصائد القصصية الشعبية؛ وهو فنان فطرىّ أصيل بدرجة أكبر بكثير من هيمنجواى، ومباشرته البسيطة ليس لها علاقة بالبساطة المصطنعة فى رواية

«العجوز والبحر»، على سبيل المثال. وشخصياته تأتى من اللامكان وتمضى إلى اللامكان، وتحيا خارج أى سياق اجتماعى فى عالم، حيث القيمة السامية دافع طبيعى تلقائى، ووفقًا لذلك فإنها تميل إلى عدم الاحتياج لاسم الأسرة (الذى قد يربطها بالماضى والحاضر وبأدوار اجتماعية)، وإلى أن تُعرَّف بألقابها المحببة أو التسخيفية المكتسبة عرضًا. وذروة هذه السمة فيلم «ريو برافو» Rio Bravo، (باعتباره فيلمًا عن معظم الأشياء الأخرى عند هوكس) حيث الشخصيات الرئيسية تدعى تشانس، فيزرس، دودى، ستامبى، وكلورادو، والأوغاد وحدهم هم من لديهم أسماء أُسر. (تشانس «وترجمتها صدفة أو فرصة - م» اسم أسرة البطل بشكل محدد، ولكن نادرًا ما يفكر المرء على هذا النحو - (مثلما يحدث كثيرًا فى اللغة العربية - م) وفى فيلم «أن تملك ولا تملك»، الشخصيات التى يمتد إليها بوضوح تعاطف هوكس تسمى (إلى جانب ستيف وإسليم) إيدّى، فرنشى، وكريكيت؛ أما أولئك المشهورون بأسماء أسرهم فهم إما الأوغاد، أو الرجال الفاسدون «اجتماعيا» مثل جونسون، أو هم فى أفضل الأحوال أناس ملتزمون بدواع أو مُثُل معمَّمة - وحسب تعبير هوكس «عالم»، وشخصيات واقعة فى شرك مؤسَّسة، وهى مع ذلك رائعة أو يعوزها السبب.

مساهمة فوكنر أصعب بكثير عند معاينتها. وأود أن أقرأ بحث أحد دارسيه فى السيناريوهات التى كتبت لهوكس. وبما أن قراءتى لفوكنر أصبحت روتينية إلى حد ما، فأنا أجد أنه من الصعب تحديد «صوت» فوكنر بأى درجة من الثقة، أو تمييزه من أصوات شركائه فى كتابة السيناريو (فضلاً عن أن السيناريوهات التى كتبها لهوكس اشترك معه فى كتابتها آخرون). وتخمينى أنه تبنَّى مسئولية العمل ولكن بغير جدية إلى حد كبير، واضعًا نفسه تحت أمر صديقه، باحثًا عما يريده هوكس، ومعطيًا إياه. وهذا التخمين تأكد بدرجة ما بالمنظر الوحيد الذى نعلم تمامًا أن فوكنر كتبه (وفق شهادة هوكس نفسه)، وإن كان غير منسوب إليه: منظر موت القائد فى فيلم «السلاح الجوى» Air Force. وهو منظر ذو مغزى، ومع أنه لا يوحى فى تيمته وأسلوبه بفوكنر، فإن جماله ينبع فى المقام الأول من سياقه فى

الفيلم بكامله – وهو أحد التعبيرات البليغة عن التيمة الموحّدة لتوافق الجماعة. وفوكنر، يبرز بوضوح فى منظر من فيلم مبكر لهوكس لم يكن شريكًا فيه (على حد علمى) – وهو منظر موت الطفل فى فيلم «الملائكة فقط لها أجنحة»، والذى يعتبر منظر «السلاح الجوى» بالنسبة له تطويرًا جزئيًا، وانقلابًا جزئيًا، يطور استعارة الموت كمحاكاة هزلية وإن كان يؤكد قوة عضوية الجماعة فى مواجهة الواحدية الكئيبة فى المنظر الأبكر. وفى انتظار المزيد من البحث، أعتقد أنه يمكننى أن اقترح، وبشكل غير نهائى، أن مساهمة فوكنر فى أفلام هوكس هى مساهمة فنان قدير وبارع وليست مساهمة قوية خلاّقة مستقلة.

أما جولز فيرذمان فهو مسألة أخرى. ومساهمته هى الأكثر صعوبة فى تعيينها، وإن كانت أهميتها تكاد أن تكون محل شك. وتُظهر ثلاثة أفلام على وجه التحديد، ضمن أفلام هوكس (وهى من بين أفضلها) ارتباطات وثيقة وهذه الأفلام هى «الملائكة فقط لها أجنحة»، و«أن تملك ولا تملك»، و«ريو برافو». وقد قمت بلفت الأنظار إلى ذلك فى كتابى، ولكنى أهملت التنويه (وأنا أخجل من ذكر هذا) إلى أن الأفلام الثلاثة جميعها كتب لها السيناريو أو اشترك فى كتابتها فيرذمان. وقد وصف مستر ريتشارد كوزارسكى، وهو على حق جدا، هذا الإغفال (انظر: فيلم كومنت، السنة السادسة، العدد الرابع، شتاء ١٩٧٠-١٩٧١) بأنه «فى أفضل الأحوال وبالتأكيد ضيق أفق، ومن الجائز أن يكون مدمرًا وغير أمين بكل ما فى الكلمة من معنى». وباختصار، فإن المسألة ليست متعلقة فحسب بتكرار تيمة وموقف يمكن تعقبهما على امتداد أفلام هوكس، بل هى مرتبطة بالبنية التامة لسيناريوهاتها، وبنموذج علاقات الشخصيات، وبمقاطع الحوار المتشابه بشدة (أحيانًا يكون أقرب إلى التطابق). ونحن نجد فى الأفلام الثلاثة جميعها، وعلى ما يبدو، البطل المستقل والحصين (جرانت، بوجارت، وين) – الاستقلال ظرف ضرورى للحصانة، وكلاهما، الاستقلال والحصانة، يؤكد الشخص الخادع – والبطلة المستقلة بصورة مساوية التى تقيس بالخطوات قارب نقل موز، وطائرة وعربة سفر وبريد. وفى فيلمى «الملائكة فقط لها أجنحة»، و«ريو برافو» يوجد

بطل ساقط يحتاج إلى استرداد ذاته (بارزيلمس، ودين مـارتن) ويوجـد المعـاق جسديًا الذى يحتاج إلى التأكيد على فائدته المتواصلة (تومـاس ميتـشيل، ووالـر برينان)؛ وفى فيلم «أن تملك ولا تملك» يتضافر الاثنان فى شخصية إيدى (برينان مرة ثانية)، الذى هو على السواء مشلول مثل ستامبى وسكيِّر مثل دودى. والشيء المشترك أيضًا فى الأفلام الثلاثة جميعها هو حامى الفندق الغريب شـبه الهزلـى (دوتشى، فرنشى، كارلوس). وكلما زادت مرات مشاهدة الفيلم أصبحت الاختلافات أكثر أهمية وأكثر تعبيرًا، لكن الاستمرار لا يمكن إنكاره.

ومع ذلك، فإن كان العامل المشترك لوجود فيرزمان يمكن ملاحظته بالكـاد بوصفه صدفة، واستعادة للثقة، فهو ليس المسألة البسيطة التى قد تظهر فى البداية. فأولاً: من المعروف جيدًا أن هوكس (المنتج فضلا عن أنه المخرج لمعظم أفلامه، ومن ثم أنه فى وضع سيطرة تامة فى حدود المعقول) يشارك فى تخطيط وكتابـة سيناريوهاته، وأنه يعدِّلها أثناء التصوير – وتحـدث التعـديلات وفـق المواهـب الخاصة لممثليه؛ وفى فيلم «الملائكة فقط لها أجنحة» ينال شرف وضـع عنـوان: «القصة لهوارد هوكس» مع عناوين الفيلم (وهو ما لا يعنى بالضرورة أنه خطـط البنية الكاملة للفيلم). ثانيًا: أن السيناريوهات التى كتبها فيرذمان لمخرجين آخرين، وان كانت تتشابه أحيانًا بدرجة ما مع السيناريوهات التى كتبها لهوكس فـى نقـاط معينة (وسوف أعود فيما بعد إلى فيلم «المغرب») فإنها عمومًا متميِّزة تمامًا عنها، إلى درجة أنه ليس من السهل تحديد هوية شخصية متماسكة لفيرذمان (كما يستطيع المرء، مثلاً، أن يتتبع النماذج التيمائية المتواصلة فى سيناريوهات بن هيشت Ben Hecht). ثالثًا: أن نموذج علاقات الشخصيات ذاته يتكـرر فـى فـيلم هاتـارى! Hatari، الذى لم يكتبه فيرذمان: البنية أكثر تفككًا، والتوترات داخـل الشخـصيات وفيما بينها أضعف إلى حد بعيد، لكن هناك ومن جديد البطل المستقل علـى نحـو غامض (وين)، والبطلة التمهيدية – الجذابة (إلزا مـارتينيللى)، والعـضو الجديـد المرفوض فى البداية الذى يتعين عليه استرداد أو تبريـر ذاتـه (جيـرارد بلـين) والعضو المعاق (فى هذه الحالة، بالخوف من الحيوانات) المصحوب بالحاجة إلـى

إثبات ذاته (ريد بيتونس). وفيلم «هاتارى» ينسب إلى لايغ براكيت، الذى اشترك مع فيرذمان فى كتابة فيلم ريو برافو، ولهذا فإن تكرار النموذج يمكن تفسيره بسهولة عندما يرحّل من الفيلم السابق، ومن خلال الاقتباسات المميزة الأكثر وضوحًا (لقطة عزف البيانو، وحوار «الأصابع المحترقة») التى تجىء من فيلم «الملائكة فقط لها أجنحة». وعلاوة على ذلك، وعلى الرغم من أن النموذج بكامله لا يتكرر في أفلام أخرى لهوكس، فإن هناك علاقات متشابهة بشدة بين الرجل والمرأة ومطٍّ فى الحوار فى أفلام مختلفة مثل «كنت عروسًا لمحارب» I Was a Male War Bride، و«النهر الأحمر» Red River، و«الشىء» The Thing (إذا ذكرنا ثلاثة أفلام فقط)، لا تظهر فى أى منها يد فيرذمان. وعند هذه النقطة تصبح مشكلات المؤلف مُربكة جدا إلى درجة تجعل المرء يميل إلى الاستسلام لليأس. (وتربك بدرجة مساوية على الأقل حالة فيلم «تعال واكسبها» Come and Get It – الذى شارك فيرذمان فى كتابة السيناريو الخاص به عن رواية لإدنا فيربر، وادعى هوكس بأنه سلفه تقريبا – وهو الفيلم الذى أعاد هوكس صنعه بالفعل فيما بعد باثنى عشر عامًا، من حيث بناء السيناريو، باسم «النهر الأحمر»، والذى كتب له السيناريو بوردين تشيز وتشارلز سِنِى عن قصة لأولهما. فهل يرغب أى إنسان فى أن يضع ذلك الفيلم جانبًا؟).

يستطيع المرء، مع ذلك، استخلاص نتائج معينة بثقة معقولة: ١- أن فيرذمان كان مهمًا إلى درجة كبيرة جدا بالنسبة لهوكس. ولكن ٢- فى فيلم «الملائكة فقط لها أجنحة»، نموذج الشخصية (الذى لم يتكرر على حد علمى فى سيناريوهات فيرذمان التى لم يخرجها هوكس) يتكرر عند هوكس لأن هوكس أحبَّه وجعله نموذجه الشخصى بدرجة كبيرة جدا، وانجذب إليه بدرجات متفاوتة، سواء أكان فيرذمان مشاركا فى الكتابة أم لا؛ وقد كان أيضا، ومن المفترض، نموذج هوكس إلى حد ما فى المقام الأول. ٣- عمومًا، يجب على المرء استنتاج أنه، رغم الإحباط الذى قد يلاقيه الباحث فى محاولاته لفرز التفاصيل الخاصة بالمؤلف والتى يبطلها التعقُّد التام لعمليات الربط، فإن هذا التخصيب الكثيف والتهجينى هو أحد

القوى الأعظم فى السينما الأمريكية، وأن أفلام هوكس أصبحت مُخصَّبة بلا شك، ولو أنه قد يستحيل تحديد العملية الفعلية بدقة، من خلال الطريقة التى تختلف بها الموضوعات (الموتيفات) والقيم والمواقف وتعديلها أو إعادة تحديدها، فى تنقّلها بين فيرذمان، وهيشت، وتشارلز ليديرر، ولايج براكيت وآخرين، مصحوبة بشخصية هوكس الخاصة بوصفها العام الحاسم الثابت. وبصورة أكثر دقة، ٤- يجب على المرء أن يعترف (وهو متردد بدرجة ما) بالإسهام الحاسم لفيرذمان فى أفلام «الملائكة فقط لها أجنحة»، و«أن تملك ولا تملك»، و«ريو برافو»؛ وأن يعترف (بثقة أكيدة) بالإسهام الحاسم لهيشت فى أفلام «الوجه ذو الندبة» و«فتاته فرايدى» His Girl Friday، و«الخداع» Monkey Business؛ غير أن المرء لدى مقارنته أفلام فيرذمان بأفلام هيشت يبدأ بالفعل فى فهم هوكس.

وعلى أقل تقدير، فإن أهمية إسهامات الكتاب الفرادى فى فيلم «أن تملك ولا تملك»، والأكثر تعقيدًا وغير الملموسة بدرجة مساوية، تساويها بالقدر ذاته خلفيته الهوليوودية: شبكة معقدة يتقاطع فيها النوع ونظام الأستوديو، ونظام النجوم، والنجاحات السابقة، مع مادة تيمائية وقصصية محلية (وإن كانت غير موضوعة فى المقدمة). ومن جديد فإن الدرس الرئيسى الذى يتعلمه المرء هو استحالة التمييز بين ما ينتمى إلى هوكس وما لا ينتمى إليه. فالإضاءة، مثلا، يمكن تمييزها بسهولة كأسلوب لوارنر، ولكنها أيضا تعبير بصرى تام عن رؤية جوهرية لهوكس -دائرة الضوء الصغيرة المحاطة بظلمة متوعّدة - تتجسد بدرجة متساوية فى أحداث وتنسيق مناظر الكثير جدا من أفلامه: فندق دوتشى فى فيلم «الملائكة فقط لها أجنحة» محاط بالضباب، والعواصف، وفيما يبدو بسلاسل جبال غير قابلة للاختراق؛ داخل قاذفة القنابل فى فيلم «السلاح الجوى» يتجاور مع خارج المطارات المدمَّرة وأدغال العدو المغار عليها؛ الأكواخ البرميلية فى الرقع المترامية الأطراف من القطب الشمالى فى فيلم «الشيء»، والمعزولة حتى عن الاتصال اللاسلكى بفعل العواطف الثلجية العنيفة؛ المدينة المعزولة فى فيلم «ريو برافو»، المصحوبة فقط بالأمن المشكوك فيه المتمثل فى سجنها وفندقها.

العامل المحدد للنوع فى فيلم «أن تملك ولا تملك» هو ذاته عامل معقد. فالحركة المقتربة الافتتاحية للفيلم، على خريطة للعالم، بهدف إبراز موقع غريب جدا مهم، هى عرف مألوف لترسيخ نمط مألوف من الأفلام (هو إعادة فيلم، يكون عنوانه اسم مكان غريب). والواقع أن هذا تضليل إلى حد ما. فهوكس ليس معنيًا بالمكان بدرجة أكبر من عنايته بالزمان، أو بدقة أكثر أن المكان الذى يهمه ليس مكانا جغرافيًا، أو رومانسيًا – غرائبيًا – إنه أى مكان مجرد من الأثاث ومعزول، يشكل بيئة لرواقية شخصياته: البيئة فى فيلم «أن تملك ولا تملك» هى حجرات فندق مزودة بالحد الأدنى من الأثاث أو البحر فى ليلة ضبابية. والأكثر أهمية، أن الفيلم بحسه البارانويي Paranoid الناجم عن التهديد الماثل، وبتشديده على الظلال والظلمة المحيطة، وبنزعته الشكوكية (المتناقضة جزئيًا فقط مع اتجاه السيناريو) فيما يتعلق بالأهداف ذو صلة (دون أن يصبح مثالا على ذلك) بالفيلم الأسود – وهى علاقة تأكدت بفيلم «النوم العميق» The Big Sleep بعد ذلك بعام. ولكن لم يستطع أى فيلم لهوكس أن يكون فيلمًا أسود بحق، وهذه نقطة يمكن للمرء أن يؤكدها بمقارنة فيلم «النوم العميق» بالنموذج البدئى للفيلم الأسود عند تورنيير المتمثل فى فيلم «بعيدًا عن الماضى» Out of the Past. فشخصية ميتشوم فى الفيلم الأخير تسمح لنفسها بالخضوع للاأخلاقية الكاسحة للعالم الأسود إلى درجة تستحيل على بطل هوكس؛ ومع أن عالمه منعزل وعار فالتأثير النهائى لفيلم هوكس متفائل حتمًا، والاكتفاء الذاتى واحترام الذات، وهما الصفتان اللتان تحيا بهما شخصياته تُؤكدّان فى النهاية من جديد ولا تخضعان للمساومة.

فيلم «أن تملك ولا تملك»، على الأخص، يبدو أنه مدين لثلاثة أفلام محددة. اثنان منهما من إنتاج وارنر وقام ببطولتهما بوجارت، وهما سلفان قريبان بحق. وقد لفت جون أندرسون انتباهى إلى الأهمية المحتملة لفيلم هيوستون «عبر المحيط الهادى» (١٩٤٢)، وثمة فيلم آخر يرسخ نفسه على نحو سطحى فى نوع الفيلم الأمريكى المتعلق بالموقع القريب (وهى بنما، فى هذه الحالة) ويعنى بحاجة أمريكا إلى إلزام نفسها بالحرب ضد الفاشية. ولكن الأمر الأسبق فى الأهمية هنا هو

معالجة علاقة رجل بامرأة والحوار الدائر بين بوجارت ومارى أستور. وهذا، بدوره، له أسبقية واضحة فى فيلم «الصقر المالطى The Maltese Falcon، ولكن هناك فرق مهم: فحوار «الصقر المالطىّ»، فى حد ذاته وكما أُدِّى على الهواء، مصقول وبليغ على نحو يخلو من الأخطاء والعيوب، وجمل الحوار «مكتوبة» دائما؛ بينما نجد فى فيلم «عبر المحيط الهادى» – وخصوصًا فى الجزء الأول منه، وهو الأكثر إثارة للاهتمام – لا منطقية الارتجال التلقائى، وهى بالتحديد الصفة التى تصدم الناس فى حوار بوجارت/ بالكون فى فيلم «أن تملك ولا تملك». وثم نقطتان هنا أودُّ توضيحهما: ليس لدى دليل على أن حوار أى من الفيلمين كان مُرتجَلاً بالفعل– وأنا أتحدث فحسب عن انطباعى الشخصى. كما أنه ينبغى أن أوضح ما أعنيه بالارتجال: إنه ليس ذلك الارتجال حيث تجهز آلات التصوير ويترك الممثلون لكى يقولوا ما يعن لهم، ولكن ما أعنيه هو التبديلات الكثيرة التى تجرى بعد مشاورات بين الممثلين والمخرج فى موقع التصوير أثناء البروفات وتُصوَّر، مفضَّلة عما كان مكتوبًا فى السيناريو من قبل. وهذه صفة يرفقها المرء على نحو طبيعى بأفلام هوكس، ولكنها تبدو واضحة بشدة للغاية فى فيلم «أن تملك ولا تملك» عنه فى أى من أفلامه السابقة؛ وإنه لأمر لاشك فيه بالنسبة لشخصية من شخصيات هوكس (الأقل ابتكارًا من بين كل المخرجين الكبار) أن تحتاج هذه الشخصية إلى حافز يأتى من إسهام أصلى لشخص ما آخر ثم تقوم هى بالأداء على نحو أفضل: الحوار بين بوجارت وأستور فى فيلم «عبر المحيط الهادى»، على الرغم من أنه أفضل شىء فى هذا الفيلم، نلتقى به مصادفة كديكور مُسلٍّ، وبلا هدف تقريبا، فى حين أن المشاهد التى تضم بوجارت وباكول، وخاصيَّة التلقائية أساسيان تمامًا بالنسبة لروح ومواقف فيلم «أن تملك ولا تملك».

الدَّيْن الأكثر وضوحًا لفيلم «الدار البيضاء» (عام ١٩٤٢، أيضا) هو دين ذو طبيعة مختلفة جدا، وهو يوحى بقول إنه، مع التسليم بالتأثيرات المعقدة لنظام الأستوديو ونظام النجوم، فإن هوكس ذاته ليس بحاجة بالضرورة إلى مشاهدة الفيلم الأسبق. ومن جديد، فالموضوع هو حاجة أمريكا إلى التعهد أمام نفسها بالحرب،

ومن جديد تتركز التيمة حول بوجارت. وكما فى فيلم «أن تملك ولا تملك» فإن الحبكة تعنى بمحاولات مساعدة محارب فرنسى شهير من أجل الحرية للهروب من قوى الفاشية. والزوجان دى بورساك فى فيلم هوكس مندمجان بشكل صارخ تمامًا وفق الزوجين برجمان/ هنريد فى فيلم «الدار البيضاء»؛ ودى بورساك يشبه بالأحرى بول هنريد. ومارسيل داليو هو فى كلا الفيلمين، فى دورين متشابهين، كما أن دان سيمور، الذى قام بدور لا يُنسى لهوكس هو دور كابتن رينارد، قام بدور صغير فى فيلم «الدار البيضاء».

لإرجاع الخط الأساسى لحبكة فيلم «أن تملك ولا تملك» إلى الخط الأساسى لحبكة فيلم «الدار البيضاء» فإن كل المطلوب هو حذف شخصية لورين باكول وجعل بوجارت عاشقًا لمدام دى بورساك. وحضور باكول المنفصلة كبطلة، واختزال علاقة بوجارت ومدام دى بورساك تقريبًا إلى غزل رقيق، يبسِّط القضايا بإزالة الصدام الرئيسى فى فيلم «الدار البيضاء»: بين الحب والواجب؛ ولكن الأخير لم يكن يعنى هوكس بكل وضوح، فمعظم أفلامه المميزة تخلو من «القضايا»، وعلى نحو فريد لا مثيل له. أو بالأحرى، أن القضايا الأخلاقية إما أن تترسخ قبل أن يبدأ الفيلم أو يُسلم بها جدلاً، وأمَّا القضايا الباقية فهى قضايا عملية: هل لا يتحتم عليه؟ لكن هل يستطيع؟ وهذا جانب آخر من النزعة البدائية عند هوكس، التى تربط من جديد بين فنه وروح الأغنية الشعبية. إننا لا نتساءل عما إذا كان على جيوردى أن يقتل أيل الملك لإطعام أسرته، أو حتى عما إذا كان على ماتى جروفز وليدى آرلين أن يذهبا إلى الفراش معًا. وبالمثل، فإن إخلاص هوكس للدافع الطبيعى، هو بمعنى ما لا أخلاقى بدرجة كبيرة جدا بوصفه إخلاصًا قبل أخلاقى، وهو بمعنى آخر الأساس البدائى لكل الأخلاقيات الواقعية. إن أفلام هوكس التى تعالج القضايا الأخلاقية كمحور أساسى تنتهى إلى إخفاقات تقريبًا (بدرجة أكبر فى حالة فيلم «الرقيب يورك» Sergeant York؛ وبدرجة أقل فى فيلم «النهر الأحمر»، وهو أحد تلك الأفلام غير التامة وغير النموذجية إلى حد ما والتى، على الرغم من ذلك، قد تُقدَّر تقديرًا كبيرًا). والقضية الأخلاقية فى فيلم «أن تملك ولا

تملك» – وهى هل يُلزم هارى مورجان نفسه بقضية العداء للفاشية – تعالج بوضوح شديد. وتوقعات النوع فى ذلك الوقت (عام ١٩٤٤) تملى أنه سوف يفعل، ويوحى الاتجاه العام للفيلم بأنه لن يفعل، وتحل المعضلة بالتعبير من جديد عن القضية المجردة العامة بعبارات «بدائية» مفصَّلة: حين يسأله فرينشى لماذا ينضم إليه، فيجيب بوجارت: «لأننى أحبك ولا أحبهم».

المقارنة بين فيلم «الدار البيضاء» وفيلم «أن تملك ولا تملك» يمكن أن توفر فى حد ذاتها مادة لمقال طويل إضافي؛ وأنا لدى فقط مساحة لبعض المؤشرات القليلة، والتى تهدف إلى تحديد كل ما يجعل الفيلم الأخير (أن تملك أو لا تملك –م) فيلما هوكسيًا من حيث الجوهر. ومعالجة تيمة «الالتزام»– الجليلة والمثالية فى فيلم «الدار البيضاء»، والعرضيِّة والذاتيِّة عند هوكس – تُوجِد منطلقًا واضحًا، يمكن لقوتها أن تُنقل بحيوية أشد بالفصل ذهنيًا بين نهايتى الفيلمين: إنكار الذات الزاهد، النبيل والرومانسى فى مشهد الوداع بالمطار مقابل خروج لورين باكول غير العادى من فندق فرينش. وقد قام بوجارت على نحو سطحى بالخيار ذاته فى كلا الفيلمين: فى «أن تملك أو لا تملك»، تعهده الفعلى لا سبب له سوى الأشخاص الذين عاملهم الفاشيون باستبداد دون مراعاة لمشاعرهم. وقريب الصلة بهذا التعامل مع الماضى فى كلا الفيلمين. وواسطة فيلم «الدار البيضاء» فى هذا الصدد هى العودة الطويلة الحنينية للماضى. وقد أصبح ملحوظًا فى أغلب الأحيان أن هوكس لم يستخدم العودة للماضى مطلقًا فى أى من أفلامه؛ فالمسألة أن الحقيقة أقل من تضميناتها. وفيلم «الدار البيضاء» مشبَّع بإحساس بالماضى عاطفى ورومانسى، يحدد كل العلاقات وسلوكيات الشخصيات الرئيسية. أما فى فيلم «أن تملك ولا تملك» (وفى كل أفلام هوكس الكبيرة فيما عدا «النهر الأحمر») فإن الماضى يتواجد فقط كشىء يُتجاوز. وإن لم يكن هناك إحساس بالماضى فلن يكون هناك، وبدرجة مساوية، إحساس بالمستقبل: الشخصيات تعيش بتلقائية فى الحاضر، من لحظة إلى أخرى. إن «التلقائية» يجب أن تكون دائمًا الكلمة المفتاح فى مناقشة هوكس. فكل شىء له قيمة فى أفلامه، والإحساس بالقيم التى يجسدها، يرجع إلى

إخلاصه للدافع التلقائى الودّى ولنتأمّل، وكشكل نموذجى بعمق، أن أسلوب العلاقة بين لورين باكول وهوجى كارمايكل لا ينمو بدرجة كبيرة جدا وكما يحدث بتلقائية عادة، بل يحدث فى الغالب من خلال النظرات المتبادلة وغنائهما معًا. وهذا هو السبب فى أن شخصياته يمكن أن تلزم أنفسها فقط بأفراد آخرين، لا بقضايا ولا بأفكار مجردة. والقُوَى والقيود فى عمله كلاهما يعتمد بشكل أساسى على هذه الحقيقة.

وسوف لا يتفق الكثيرون – وربما السواء الأعظم – معى، ولكن تفضيلى لفيلم «أن تملك ولا تملك» على سابقه (الدار البيضاء – م) تفضيل قوى، وقد تأكد بعد كل إعادة مشاهدة للفيلمين. ويستطيع المرء أن يقبل وصف أندرو ساريس لفيلم «الدار البيضاء» بأنه «الاستثناء الفاصل إلى أبعد فى نظرية المؤلف»، دون مناقشة إمكانية تتبع أوجه الشبه بينه وبين أفلام ميخائيل كيرتز الأخرى؛ ودون أن يحتاج إلى أن يصادق تمامًا على تقييمه للفيلم كـ«تحفة»- يتعين على المرء من أجلها أن يشعر بأنه فى حضور أستاذ. فالعواطف التى يُعبِّر عنها الفيلم ويستثيرها هى بالمقارنة تعميمية وتقليدية – من نوع المشاعر التى يميل معظمنا إلى الظنّ بأنها لديه، وليست على العكس المشاعر التى لدينا بالفعل. وإذا كان المرء على استعداد لقبول وصف كلا الفيلمين بأنهما فيلمان «هوليووديان» (بمعنى أوسع من المعنى الجغرافى) فلابد أن يضيف بأن هذا الوصف يبدو مناسبًا جدا بالنسبة لأفلام كيرتز عنه بالنسبة لأفلام هوكس: تفوقها يبدو قابلاً للتفسير فى المقام الأول، وكما يقترح ساريس، بتعبيرات الاقتران السعيد بين المواهب فى الزمان والمكان الصحيحين، وإن كان المرء يفتقد ذلك الإحساس بـ«الصوت» الخاص، والذاتى، الذى هو بلا شك أحد المتطلبات الأساسية للفن العظيم.

ذلك الحكم يمكن أن يُعزَّز – وبعض الأهداف غير المترابطة لما قد يبدو مقالاً متسمًا بالاستطراد يمكن أن تترابط مع بعضها البعض – بالاستشهاد بفيلم «المغرب» كعنصر ثالث فى المقارنة، لأنه فى أفلام فون ستيرنبرج، وبالتأكيد كما فى أفلام هوكس، لا يمكننا أن نفتقد تمامًا سماع ذلك «الصوت» الذاتى. والمقارنة

هذه المرءة تستحث من جانب هوكس نفسه، الذى اقترح أن شخصية باكول فى فيلمه ذات صلة بشخصية ديتريتش فى فيلم فون ستيرنبرج. وفيلم «المغرب» كتب له السيناريو جولز فيرذمان. ويستطيع المرء أن يرى بلا شك رابطة ليست فقط بين الشخصيات النسائية الرئيسية بل أيضًا بين علاقتهن برجال محترمين. فالعلاقة تتخذ فى كل حالة شكل مباراة طويلة متسمة بالمناوشة بين إنسانين قررا الدفاع عن والمحافظة على استقلاليهما.

والجدير بالاهتمام، فيما يتعلق بنظرية المؤلف، أن الاختلاف الجوهرى بين الفيلمين يمكن تحديده فى كلمات الحوار. فبعد دخول ديتريتش إلى السفينة مباشرة قرب بداية فيلم «المغرب» يسأل أدولف مينجو قائد السفينة عنها. ويجيبه قائلا: «إننا نسميهم مسافرينا المنتحرين – فهم لا يعودون أبدًا». وبطلات هوكس رغم أنهن يأتين عادة من لا مكان ويذهبن إلى لا مكان، إلا أنه من المستحيل أن تتخيل أن يُقدم هوكس إحداهن على ذلك النحو. والملاحظة الخاصة بالقدرية التشاؤمية (التى تستهل اتجاه الفيلم بكامله) بقدر ما هى جوهرية عند فون ستيرنبرج بقدر ما هى غريبة على هوكس. وشخصيات فون ستيرنبرج واقعة فى شرك النماذج البصرية المعقّدة للضوء والظلال. فى حين أن شخصيات هوكس لديها حرية حركة داخل نطاق تكويناته المحكمة والتى تعبر عن حرياتها الداخلية.

لدى شعور بأن إنجاز هوكس، وهو ثراء فنه، يعتمد على التهجينات المعقدة لنوع الفيلم الهوليوودى فى السينما. ويساعد انهيار السينما فى تفسير فقر القوة والخصوبة فى أفلامه المتأخرة، والميل (من فيلم هاتارى! فصاعدًا) إلى اللجوء للتكرار الآلى على نحو متزايد. ولا يخشى هوكس بالطبع من تكرار نفسه: فمع افتقاد مميَّز لوعى بذاته الفنية يبدو أنه يصنع أفلامه لأناس يرونها مرة وينسونها بسرعة، ومن ثم يصبحون غير قادرين على الأرجح على التعرف على المناظر ذاتها فى بيئة مختلفة وعلى نحو سطحى فيما بعد ذلك بعقد من الزمان. والأمر الأكثر أهمية، هو أن افتقاد التطور النسبى فى أفلامه (بالمقارنة، مثلا، مع فورد أو هيتشكوك) مرتبط بوضوح بفلسفته الرواقية المتعلقة بالعيش فى الحاضر مع القليل

من الإحساس بالماضي أو المستقبل. لكن عناصر التكرار تتصاعد في الأفلام التي تشمل فيلم «ريو برافو» (الذي ما يزال يبدو لي بلا منازع تحفته الفنية، وقريب إلى أن يكون المحصلة التامة لإنجازه بقدر ما يمكن أن يحقق ذلك فيلم واحد) تجري على المواد عملية إفقار وصقل، وتصبح التأثيرات أكثر دقة وأكثر تعقيداً؛ وبعد فيلم «ريو برافو» تغدو التكرارات من نوع رديء عادة – أكثر فجاجة، وتفتقر إلى السياق الذي يعطي للتأثيرات تعريفها.

قال آرثر بن عن فيلم «المطاردة» The Chase إن ما ظهر أمام المشاهدين لم يكن فيلم آرثر بن، بل فيلماً هوليودياً. ويمكن أن أتعاطف مع الموقف من القضية الفنية الذي تلمّح إليه الملاحظة، ولكنني أظل مدركاً إلى أن المقابل الذي تطرحه أبعد من أن يكون لديه شرعية تامة. ففيلم «أن تملك أو لا تملك» هو على السواء فيلم لهوكس وفيلم هوليوودي: في نوع ما من التبادل النسبي للاضطراب، وعلى نحو غير متواتر، يمكن أن نرى شخصية المخرج من خلالها وهي تناضل للتعبير عن نفسها ضد أمور يصعب تحمّلها، ولكن كلاهما في ذات الوقت، وعلى نحو سرمدي. وكل جانب من الفيلم قابل لأن يعزى إلى مصدر خارجي أو تأثير خلفية، ومع ذلك فكل جانب متخلّل ومتحوّل بحضور المخرج. إن فيلم «أن تملك ولا تملك» فيلم هوليودي تماماً، وهوكسي تماماً.

# «بلو – جوب»(*)
# والسينما الإباحيّة

**ستيفين كوك**

هذه الدراسة المختارة من كتاب ستيفين كوك المعنون «المستغرق في أحلام اليقظة» "Ztargazer"، التى تستفيد من مفاهيم نزعة لذة الاستماع الجنسى بمشاهدة أعضاء وأوضاع جنسية لآخرين Voyeurism، ومن الإباحية عند الرسام دوشامب، تفحص عدة أفلام مبكرة لأندى وارهول Andy Warhol وتميزها عن الأفلام الأحدث لبول موريسى Paul Morrisey (التى ما يزال يُعتقد أنها أفلام لوارهول، على الرغم من أنها ليس لها علاقة بها من حيث مفهومها أو تنفيذها). ودراسة كوك محاولة لتقييم أفلام وارهول جماليًا ونفسيًا. ووارهول فى رأى كوك رومانسى حديث، ونصير متحمس للشفرة الخاصة بالغندور، حيث البرود وجمود المشاعر لا يسموان فوق النزعة الرومانسية إلى حد كبير جدا عندما يعكسانها فى انفراج (حلّ) لا يتزعزع – «وهى محاولة لإخفاء نفسه فى المشيمة الشفافة للعالم الجمالى، البعيدة عن عنف وعواطف زمان ومكان العالم». ومن بين الأفلام التى تناقش فى هذا النص، ربما يكون فيلم «بلو– جوب» Blow-Job، هو أفضل فيلم ينقل الطبيعة المعقدة لحساسية وارهول.

وثمة معتقد متواتر فى نقد المؤلف هو أن هناك توتّرًا بين رؤية الفنان والوسائل التى تحت تصرفه لتحقيقها: إلحاح نظام الأستوديو، تقاليد النوع، مطالب النجم، متطلّبات القصة. وهذه القيود تُرى أيضًا كمصدر للقوة، وتفرض

(*) ملاحظة: تجنّبت ترجمة عنوان الفيلم محل الدراسة، وهو يتعلق بالعلاقات الجنسية، لأنه ربما يخدش الحياء العام. م

انضباطا وتحتُ تدميرات بارعةَ. ولكن هذا النوع من التوتر لا وجود له بالنسبة لصانع الأفلام المستقل، فرؤيته وعمله يتمتعان بعلاقة مباشرة، بدرجة أقل بكثير. ولهذا السبب فإن دراسة كوك، من ناحية، لا تقع فى التيار الرئيسى لنقد المؤلف، وهى مرشح غير جدير بالاعتماد على الإطلاق لتمثيل ذلك المنهج النقدى. وهى، من ناحية أخرى، تثير أسئلة عن أين يَركّز الحدُ الفاصل بين نقد المؤلف فى حد ذاته والتطبيق الأوسع للفحص النقدى، على عمل فنان مستقل.

* * *

نزعة لذة الاستمتاع الجنسى بمشاهدة أعضاء وأوضاع جنسية لآخرين، والمتعلقة بسينما وارهول كان مقررا لها أن تبدأ فى آخر الأمر انتقالا نحو الإباحية، إن لم يكن لسبب آخر سوى أنها كانت دائما سينما جنسية بطريقة ما. ولهذا، حين رأى قراء «فيليج ساوند» (صوت القرية) فى عام ١٩٦٤ إعلانًا عن فيلم وارهول الجديد، وهو «بلو – جوب»، كانت صدمتهم صدمة صغيرة خاصة بالإدراك، وبمثابة رجة صغيرة فى العقل الذى يتوقع قدوم المحتوم ويتساءل عما حدث لفترة طويلة.

ثمة شخص قوى البنية متبلد إلى حد ما، ظهره مستند إلى حائط قرميدى، ووجهه الذى يبدو فى لقطة قريبة يُحدّق فى البعد، وينتظر شخصا ما ليبدأ فى إعطائه ما يعلن عنه اسم الفيلم بإيجاز (أى عضوه الذكرى – م). وينزلق بسرعة لكتف ذكرى مغطى بجلد مدبوغ أسود إلى أسفل الإطار، ويركع شخص ما غير مرئى، ويبدأ الفعل. إن الزمن الذى يستغرقه عرض الفيلم يوهم بأنه زمن حدوث الفعل الجنسى – وإن كان المشاهدون المنتبهون ربما يتساءلون عما إذا كان فيلم «بلو جوب» ليس إلا عملا آخر من الأعمال التى «يلفقها» وارهول. ومع ذلك، فإن الفعل يبدو سلوكا جنسيا (بلو جوب) واقعيا وحيًا مما لا نراه عادة. والذروة فى الفيلم – الحرفية عند وارهول – تبدو عن عمد (وعلى نحو غامض) مُرجأة بكل ما تم احتساب توقيت الفيلم بحيث يمتد زمنه ليصبح زمنه الحالى وهو ٣٥ دقيقة.

انضباطًا وتحثُ تدميرات بارعة. ولكن هذا النوع من التوتُّر لا وجود له بالنسبة لصانع الأفلام المستقل، فرؤيته وعمله يتمتعان بعلاقة مباشرة، بدرجة أقل بكثير. ولهذا السبب فإن دراسة كوك، من ناحية، لا تقع في التيار الرئيسي لنقد المؤلف، وهي مرشح غير جدير بالاعتماد على الإطلاق لتمثيل ذلك المنهج النقدى. وهى، من ناحية أخرى، تثير أسئلة عن أين يركِّز الحدُّ الفاصل بين نقد المؤلف في حد ذاته والتقليد الأوسع للفحص النقدى، على عمل فنان مستقل.

* * *

نزعة لذة الاستمتاع الجنسي بمشاهدة أعضاء وأوضاع جنسية لآخرين، والمتعلقة بسينما وارهول كان مقررًا لها أن تبدأ في آخر الأمر انتقالاً نحو الإباحية، إن لم يكن لسبب آخر سوى أنها كانت دائمًا سينما جنسية بطريقة ما. ولهذا حين رأى قراء «فيليج ساوند» (صوت القرية) في عام ١٩٦٤ إعلانًا عن فيلم وارهول الجديد، وهو «بلو - جوب»، كانت صدمتهم صدمة صغيرة خاصة بالإدراك، وبمثابة رجة صغيرة في العقل الذى يتوقع قدوم المحتوم ويتساءل عما طال لفترة طويلة.

ثمة شخص قوى البنية متبلد إلى حد ما، ظهره مستند إلى حائط قرميدى، ووجهه الذى يبدو في لقطة قريبة يُحدِّق في البعد، وينتظر شخصًا ما ليبدأ في إعطائه ما يعلن عنه اسم الفيلم بإيجاز (أى عضوه الذكرى - م). وينزلق بسرعة كتف ذكرى مغطى بجلد مدبوغ أسود إلى أسفل الإطار، ويركع شخص ما غير مرئى، ويبدأ الفعل. إن الزمن الذى يستغرقه عرض الفيلم يوهم بأنه زمن حدوث الفعل الجنسي - وإن كان المشاهدون المنتبهون ربما يتساءلون عما إذا كان فيلم «بلو جوب» ليس إلا عملاً آخر من الأعمال التى «يلفقها» وارهول. ومع ذلك، فإن الفعل يبدو سلوكًا جنسيًا (بلو جوب) واقعيًا وحيًا مما لا نراه عادة. والذروة في الفيلم - الحرفيّة عند وارهول - تبدو عن عمد (وعلى نحو غامض) مُرجأة بكل ما هو احتساب توقيت الفيلم بحيث يمتد زمنه ليصبح زمنه الحالى وهو ٣٥ دقيقة.

قمة التباين فى كل أفلام وارهول الأبيض والأسود مُحوَّرة هنا قليلا بالحضور القريب للحائط، وبوضع الإطار تحت سيطرة اللون الأسود عما فى معظم الأفلام. و«بلو جوب» مثل الأفلام الأخرى هو نوع ما من فيلم بورتريه - البورتريه الخاص بعالم مجهول (= مجهولية an anonymisty). والمتقبِّل أشبه بوجه نضير قديم، وبرجل مستكشف عنيد، وبشخص متمرس بمباريات رماية لا حصر لها وبنزهات إعداد الطعام وتناوله فى الهواء الطلق، وهو الذى يكتشف فى عملية أن يصبح الفتى الأمريكى الكامل بعض الضعف النفسى، الذى يرسل بسببه وهو العاجز إلى الاشتراك فى أنشطة لا يجازى فيها بشارات الامتياز، وفى هذه الأنشطة يكتشف أن الجسد الذى اكتسبه فى كل المهرجانات والرحلات سيرا على الأقدام داخل الغابات يصبح عينا مجوفة صغيرة، وأن التجربة مجرد تجربة فاسدة. وعندئذٍ يأخذ ذلك الجسد إلى شجرة التفاح الكبيرة، حيث يجد أنها بسبيلها لأن تصبح سلعة رائجة جدًا. إن عددًا كبيرًا من ممثلى وارهول بدأوا سيرهم المهنية كعاملين بنشاط يتعلق بالجنسية المثلية. ويبدو أنه رهان آمن إلى درجة أن نجم فيلم «بلو جوب» ينضم إلى رفقتهم.

إن وجهه يسترخى فى المجهولية الفارغة للعقل الممصوص (كما فى الفعل الجنسى - م) المنحرف، وتحديقه المتميِّز غضبًا ونصف الأعمى كما هو واضح تحول بشدة من مخدومه غير المرئى، وراح يجفل فى مواجهة الحركات المفاجئة غير المنظورة، مجذوبًا إليها للخلف أحيانا، مغلقًا عينيه أحيانًا أخرى، ومقلصًا عضلات وجهه تارة عندما يصل إلى مرحلة أخرى من مراحل ما قبل هزة الهياج الجنسى، وبعدئذٍ يسترخى من جديد عندما يبدو أنه ينتقل إلى راحة قصيرة قبل التصاعد الكبير التالى. وفى كل مكان يستخدم وارهول تقنيته المعيارية، كما أن المادة الحساسة التى تومض ثم تخبو كل بضع دقائق صعودًا نحو البياض تصبح مكشوفة على نحو مضحك تقريبا، كاستعارة قليلة الشأن عن الاضطرابات العنيفة للشهوانية.

الفيلم قطعة من خفة الدمّ الإباحية. والقبلة وفتنتها تقوم على مفارقة القُرب

والبُعْد. والمفارقة ذاتها فعَّاله فى فيلم «بلو جوب»، ولكن ذلك الحيِّز المفارِق للقطة القريبة (فى الحياة الفعلية هو حيز القبلة، ذاتها) يتضاعف بواقع أن التأثير الفعلى للفيلم يحدث، وبدرجة كبيرة جدًا، خارج الإطار. وعند رؤية المشاهد للقبلة فإنه يشهد قُربًا وبُعدًا يستحيلان فى الحياة الفعلية. وفى فيلم «بلو جوب» يُستبدل ذلك الحيِّز ببؤرة اهتمام متخيَّلة، وهى عشرون بوصة أسفل الإطار، حيث لا يدعنا الوجه على الشاشة، وبالفعل، ننسى ولو للحظة واحدة. والإطار، العنيد بحماقة، يرفض بصورة مطلقة أن ينتقل تجاه الجزء الأوسط من جذع الإنسان، ويصر بنفسه فى لقطة قريبة زمنها ٣٥ دقيقة على أن تأليه «لقطة التفاعل» يجب ألاَّ يُتجاوز. ولكن ذلك الإصرار ذاته، وبعناد أحمق مساوٍ، يُحوِّل الانتباه إلى مكان آخر، إلى أسفل وإلى أدنى، ناحية غير المرئى الضخم The Great Unseen، وأعنى بذلك بعدًا أعظم فى الفن الأمريكى الحديث، فى تجربة وجدها مارسيل دو شامب، وبلا شك، ممتعة جدا بالفعل.

وبالنسبة لهذه الممارسة، هناك دليل على الأشياء غير المرئية فى إباحية دو شامب. إن فن مارسيل دو شامب مستغرق بصريًا وجنسيًا، بثبات (بعد تخليه عن التصوير الزيتى عام ١٩١٧ تقريبًا) فى رفض خلق مشهد مكتف بذاته، وإنكار أولوية الإحساس الفورية، لصالح شىء ما محبوس من بعيد داخل بنية أبدية. وسياق دو شامب يشمل دائمًا إحلال عنصر تشويق مرئى محل عنصر تشويق هامشى بصريًا، متخيَّل، ومخلوق داخلنا عن طريق خيال ظلٍّ الشعور، وبتفعيل الأفكار والاستجابات البديلة، حتى حين يكون الشىء الموجود أمامنا مقتضبًا، وغير مشوق فى حد ذاته، أو منافيًا للعقل. ويصبح موضع عنصر التشويق هو العملية المتعلقة بهذه الإدراكات غير المرئية، وبالفحص الداخلى لحركاتها الشبحيّة، وبالإدراك المتعلق بكيف يتبدل واقع إلى شىء مرئى ينظِّم نفسه، ويضمر فى العقل حين نعانى لغز الملاحظة، والشهادة. وقد يكون العمل ملغِزًا، منطويًا على ذاته، وغير سريع الاستجابة، ومنافيًا للعقل. وهذا غير ذى أهمية: فروحه بكاملها تكمن فى الاستجابات المستبدلة التى يحدثها.

تلك الإمكانية، وتنويعاتها، أصبحت الاستبصار الذى يستحث قطاعات واسعة من المدرسة الطليعية الأمريكية على مدى السنوات الخمس عشرة الأخيرة. ووارهول أحد ورثتها الرئيسيين. إنها تجربة تتمُّ دائمًا وتقريبا عن تمادٍ فى الضلال، وأحيانا تكون بغيضة. ولكنها نتيجة حتمية لعقلية وارهول، وخصوصًا بسبب تصنُّع الخجل وتماديه فى الخطأ عنادًا، وأيضًا كنتيجة للتألق والجسارة اللذين اكتشفهما فى تلك التجارب. وهى تزود أفلامه بقوتها الابتكارية، بقدر ما تملك تلك القوة. وفيلم «النوم» Sleep، فيلم صُنِعَ تحت رعاية هذه الفكرة؛ أما الأفلام الحديثة المرتبطة باسم وارهول، والتى أخرجها فى حقيقة الأمر بول موريسى، فإنها ليست كذلك. وربما يكون حديثى نظريًا بصورة باهتة، لكن من الحق القول أن الاختلاف الجوهرى بين أفلام التشويق التى صنعها وارهول والأفلام التى صنعها تابعه هو غياب إلهام دو شامب عند الأخير. والتخلص من تأثير دو شامب على أفلام وارهول - وهو التأثير الذى كان عند المدافعين مبكرًا عنه، وعلى وجه التحديد، ما جعلهم مهتمين به - على المستوى الجمالى كان هدفه إضفاء الطابع التجارى على الأفلام على يد موريسى.

وذلك يعود بنا إلى الفن الإباحى. ففى الوقت الذى صنع فيه فيلم «بلو جوب» كان وارهول، إذ ذاك، مستغرقًا فى نموذج الشهوة الجنسية، الذى ربما يكون قد جعله السينمائى الإباحى الأكثر جدارة بالاهتمام فى القرن - وهو بالتأكيد طموح راوده وتعلق بذهنه إلى درجة كبيرة. ولكن إخراج وارهول للسينما الإباحيَّة فيما بعد عام ١٩٦٧ لا علاقة له بما يجعل فيلم «بلو جوب» الفيلم الجميل المتألق. والسينما الإباحية عند وارهول مرتبطة بمنطق إحباط ومراوغة. وأفلام مثل «الجسد» Flesh، «هراء» Trash، و«فيلم أزرق» Blue Movie، و«نساء متمردات» Women in Revolt، مغلفة بكوميديا إباحية مع بعض الإضافات قليلة الأهمية، مثل تقديم دافع الجنس الذكرى وكوميديا تشبُّه الرجال بالنساء من خلال الملابس. وجوى دالليساندرو هو الشخصية الرئيسية فى فيلمى «الجسد» و«هراء»: جسده العارى، وردفاه المقوسان، وأعضاءه التناسلية الطويلة الضامرة، وجذعه

الكلاسيكي، ووجهه الطفولي الوسيم هي جميعًا مركز الاهتمام الشهواني لآلة التصوير. وكل شيء آخر هزلي ساخر. إن مهمة آلة التصوير هي مجرد لفت الانتباه إلى ذلك الجسد، والعلاقة بين آلة تصوير ومدرك حسي لا يمكن أن تكون أبسط من ذلك. بصريًا، دالليساندرو يعطي. في فيلم «بلو جوب» العضو الذكري الملوق هو بؤرة الاهتمام: إنه مُبعد عن الإطار. وبتعبيرات شهوانية وفنية، يجسد هذا الإبعاد الاختلاف بين وارهول وعوربيسي كصانعي أفلام. فوارهول غير مهتم بمشهد يقدم ذلك الأمر كثيرًا وبكل معنى الكلمة؛ وذلك العناد، إذا جاز القول، ربما يكون ما أنقذه من الخطر الذي تعرّض له، في كل فيلم كبير أنتجه فيما مضى، من أن يكون مجرد مصمم ديكور. إنني أشعر بقوة ذلك الرفض، وهو يصبح تيمة فنه.

وارهول رجل، مع كل ذكائه، لا يفهم الناس بالفصل جيدًا: فالشخصانية Personhood لغز بالنسبة له. وأعماله تكتسب قوتها من طرح بنية ذلك اللغز. وهاجسه المصحوب بالبورتريه المتعلق بنزعة لذة الاستمتاع الجنسي عند مشاهدة أعضاء وأوضاع جنسية لآخرين هو الساحة التي يتبدى فيها بوضوح تشديد هذا الجانب من فنه. وهو، من ناحية أخرى، مشغول بشدة باللاهوية الشخصية impersonality الخاصة بتجربة إباحية تتعلق بالآخر؛ والبعد البديل لتجربة وارهول المتفردة عن الشخص هو مجهولية عنيفة. وربما يكون أحد طرق تعريف الفن «الإباحي» دون أن يكون معياريًا بأي حال، وإن كان على الأقل قائمًا على الافتراض - هو فهم الآخر بوصفه مجرد امتداد لأهواء واحتياجات المرء الخاصة. إنها تجربة انطواء على الذات، وهي بالفعل تجربة استرسال في الخيال هروبًا من الواقع (توحّد) يلعب فيها الخيال الجامح الدور السائد: الفن الإباحي يدور دائمًا حول الجنس المتخيل. وأعني، أنه حول تخيلاتنا الخاصة، حول أنفسنا.

وهذا يضفي عليه رتابة لا شك فيها، وشهوانية بلا مغامرة؛ إنه «مضجر». والجدير بالاهتمام أن كثيرًا من الناس يتذمّرون من أن الفن الإباحي مضجر. إنه مضجر، بالطبع؛ وكل إنسان حاول في أي وقت أن يفعل ما هو أكثر من أن يتلهّى

الكلاسيكي. ووجهه الطفولي الوسيم هي جميعاً مركز الاهتمام الشهواني لآلة التصوير. وكل شيء آخر هزلي ساخر. ان مهمة آلة التصوير هي مجرد لفت الانتباه إلى ذلك الجسد، والعلاقة بين آلة تصوير ومدرك حسي لا يمكن أن تكون أبسط من ذلك. بصرياً، داليساندرو يعطي، في فيلم «بلو جوب» العضو الذكري الملعوق هو بؤرة الاهتمام: إنه مُبعد عن الإطار. وبتعبيرات شهوانية وفنية، يحدد هذا الأبعاد الاختلاف بين وارهول وموريسي كصانعي أفلام. فوارهول غير مهتم بمشهد يقدم ذلك الأمر كثيراً وبكل معنى الكلمة؛ وذلك العناد، إذا جاز القول، ربما يكون ما أنقذه من الخطر الذي تعرّض له، في كل فيلم كبير أنتجه فيما مضى، من أن يكون مجرد محمد ديكور. إنني أشعر بقوة ذلك الرفض، وهو يصبح تيمة فنه.

وارهول رجل، مع كل ذكائه، لا يفهم الناس بالفعل جيداً: فالشخصانية Personhood لغز بالنسبة له. وأعماله تكتسب قوتها من طرح بنية ذلك اللغز. وهاجسه المصحوب بالبورتريه المتعلق بنزعة لذة الاستمتاع الجنسي عند مشاهدة أعضاء وأوضاع جنسية لآخرين هو الساحة التي يتبدى فيها بوضوح تسديد هذا الجانب من فنه. وهو، من ناحية أخرى، مشغول بشدة باللاهوية الشخصية impersonality الخاصة بتجربة إباحية تتعلق بالآخر؛ والبعد البديل لتجربة وارهول المتفرد عن الشخص هو مجهولية عنيفة. وربما يكون أحد طرق تعريف الفن «الإباحي» دون أن يكون معيارياً بأي حال، وإن كان على الأقل قائماً على الافتراض - هو فهم الآخر بوصفه مجرد امتداد لأهواء واحتياجات المرء الخاصة. انها تجربة انطواء على الذات، وهي بالفعل تجربة استرسال في الخيال هروباً من الواقع (توحّد) يلعب فيها الخيال الجامح الدور السائد: الفن الإباحي يدور دائماً حول الجنس المتخيل، وأعني، أنه حول تخيلاتنا الخاصة، حول أنفسنا.

وهذا يضفي عليه رتابة لا شك فيها، وشهوانية بلا مغامرة؛ إنه «مضجر». والجدير بالاهتمام أن كثيراً من الناس يتذمرون من أن الفن الإباحي مضجر. إنه مضجر، بالطبع؛ وكل إنسان حاول في أي وقت أن يفعل ما هو أكثر من أن يتلقّى

به يعرف كم هو مضجر. ومع ذلك، فإنه أيضًا ممتع شهوانيًا. ويبدو لي أن الفن الإباحي ممل لأن الانتظار مُمِل – الفن الإباحي يتطلب منّا أن ننتظر. ونحن ننتظر بواسطته، آملين في الوصول إلى تلك اللحظات القليلة التي تلمس وترًا حساسًا نهوى خاص ما، أو نهوٍ، أو حاجة. ونحن ننتظر بدأب من خلال آخريّته Otherness حتى يؤثر فينا في النهاية. الفن الإباحي فن جليم. وأولئك الذين يتحدثون عن كونه مباشرًا، حديثهم مشوش بدرجة كبيرة جدًا. وأولئك الذين يتحدثون عن إثارته يراوغون بنصف الحقيقة. وخبرة أنه ليس مثيرًا خبرة مهمة تمامًا بالمثل. فعند المشاهدة، يجلس المرء، ومن خلال شعور جنسي متفكك وغامض، يفحص وعلى نحو متواصل ردود الأفعال الخاصة لإنسان، ويتساءل، وهو يبحث عن ينابيع الإثارة، متى تأتي اللحظة المثيرة؟ ولماذا لا يشعر بها في هذا الموضع أو ذاك؟ في حالة التوتر أو الاهتياج غير السوى الغامضة هذه، يصبح الوجود الشخصي منتشرًا، رخوًا، مجاملًا ومنفتحًا فحسب، ومنتظرًا تلك اللحظة الفريدة العنيفة (التي قد تأتي أو لا تأتي) حيث تثور الرغبة الحقيقية على الشاشة مثل كلب يزمجر من أجل إشباعه.

وطيلة انتظاره، يخترع المرء. التمدّد على الشاشة، الوجه، الفخذ، ذلك الثدي، وذلك البدن ليس صحيحًا تمامًا: الخيال يطالب بالكمال، ويطرح علينا باستمرار رؤيته عن الكمال كجانب من رفضه لأن ينخدع. الخيال الجامح والصورة على الشاشة يكشفان عن انفصال متبادل، جنبًا إلى جنب. ويتقابلان، إن فعلا ذلك، بضجة مدوية.

ما علاقة هذا بصور العناد عند رجلنا، ومع إباحيته الدوشامبية؟ – فقط أن أفلامه الإباحية الخاصة تنتظر طويلًا حتى السأم. ورفضها التضحية بالسلع الجنسية هو لحد كبير تحرٍّ للغز بقدر ما في أفلامه البورتريهات. وفي الوقت الذي صنع فيه فيلم « بلو جوب» بدا وارهول مكتفيًا بذلك اللغز وبخفة الدم التي استطاع أن يستخلصها منه. لكن هذا الالتزام، باستراتيجيات دوشامب، وبالعقلية التوحُّدية

والمراوغة التى تمثلها، تغلبت عليه فى النهاية عقليته الخاصة المتعلقة بنزعة لـذة الاستمتاع الجنسى بمشاهدة أعضاء وأوضاع جنسية لآخرين. ولم يستطع أن يمنـع نفسه، فى النهاية، من أن يتبنى نظرة جنسية صريحة وتامة. ولهذا، بدأ فى أواخـر الستينيات الانتقال إلى الإباحية الأكثر صراحة، وهى حركة بلغت ذروتها فى الفيلم الأخير، الذى أخرجه وحده بالكامل - وهو الفيلم التافه «رعاة البقر الموحـشون» Lonesome Cowboys، والذى ربما كان أقل أفلامه الطويلة نجاحًا. وبتخليه عـن دو شامب، وافتقاد موريسى الأكثر شرهًا والشخصية البارزة الأكثر إطلاقا لعنـان أهوائها، فقد وارهول التلامس مع كل ما كان ممتعًا لديه كفنان شهوانى، وفى فـيلم «رعاة البقر الموحشون» وجد نفسه يتقلب فى فوضى فاتنة مقهقهة خاصة بنزعـة لذة الاستمتاع الجنسى بمشاهدة أعضاء وأوضاع جنسية لآخرين. إن فن دوشـامب مستغرق فى نزعة تشبُّه الرجال بالنساء، والإخصاء، والسادية الماشوسية، ورفض العطاء، والتجرد من المشاعر - باختصار، المادة الخام للفـن الإبـاحى. لـبعض الوقت - وعلى الأقل اعتمادًا على فيلم «بلو جوب» - بدا أن وارهول كان سيكمل مشوار الفن الإباحى لأبيه الروحى. ولكنه قام بالعمل ولم يتقنه.

## الفصل الثانى

# نقد الإخراج «الميزانسين»

هذا الصنف من النقد له صلات بكل من نقد المؤلف وتحليل الشكل. واهتمامه بالكشف عن «شخصية» مخرج ما أقل من اهتمام نزعة المؤلف بهذا الخصوص، كما أنه أكثر اهتمامًا أيضًا بالنماذج الفكرية (التيمائية Thematic) أو بالمعنى من خلال الإحساس البصرى الشكلى (التكوين، الإضاءة، النسيج) وبالإحساس المنقول بصريًا (الإيماء، السلوك، حركة آلة التصوير) عن اهتمامه بالتحليل الشكلى الصارم. (إن منطلق تحليل الشكل يكمن فى فينومينولوجيا [علم ظواهر] الإدراك، السابق إلى المعنى، فى حين أن نزعة المؤلف تبدأ بهمٍّ جمالى رومانتيكى مصحوب بالكلية العضوية وبالهوية الشخصية للفنان). وعلاوة على ذلك، فإن نقد الإخراج يكمن فى المنطقة الفاصلة بين نظريتى أيزنشتاين وبازان، وكما يشير هندرسون فى مقال «اللقطة الطويلة»: يُعنى نقد الإخراج إلى درجة كبيرة بالخواص الأسلوبية أو التعبيرية للقطة المنفردة (وهى غالبًا وليست دائمًا اللقطة الطويلة) فى تباين مع فهم بازان للقطة الطويلة بوصفها لقطة واقعية شفافة، تُقدَّر بسبب دلالتها الزمانية والبنائية، لا بسبب إمكانياتها التعبيرية، وبتمييز حاد عن وضع جماعة أيزنشتاين، المتعلق بكل المقولات التعبيرية، تحت المظلة الوحيدة للتوليف – العلاقات بين لقطات أو عناصر... إلخ.

ويحاول هندرسون فى مقاله إثبات أن اللقطة الطويلة هى «الزمن اللازم لـ (إخراج) ميزانسين المكان») ومن ثم يفحص إلى أى مدى أصبحت اللقطة الطويلة، بالتضافر مع تقنيات توليف أهملها تقريبًا أيزنشتاين، متجسِّدة فى

أسلوب مميَّز لمورناو، وأوفلس، وويلز. ويتبنَّى فريد كامبر هدفًا أكثر تحددًا – هو فيلم فريد لفرانك بورزاج – ويحلل من خلاله إلى أى مدى تشكل معالجة بورزاج للمكان (التكوين، العلاقات بين خلفية وأمامية المنظر على الأخص) الإدراك البصرى للحب بوصفه سموًّا روحيًا. ومثل المقالات الأخرى فى هذا الفصل، يوضح مقال كامبر قيمة وأهمية قراءة بصرية لفيلم تأخذ فى اعتبارها عوامل مثل زاوية وحركة آلة التصوير، والعلاقة بين القطْع والحوار، والإضاءة، وأسلوب التمثيل، طالما أن هذه العناصر قد تبدِّل غالبًا أو تعكس معلومات متصلة بالكلام أو شفرة القصة، التى تسمى أحيانا الحبكة. ويقدم جى. إى. بلاس، إل. إس. بيترسون توسعًا مفيدًا لهذا النوع من التحليل البصرى فى مقالهما عن جوانب من الفيلم الأسود، يناقش الاستخدام المعبِّر للإضاءة من أجل خلْق المناخ الخاص بهذا العدد الكبير من الأفلام الذى امتد من أربعينيات إلى خمسينيات القرن العشرين.

دراسة ريجينا كورنويل عن أفلام بول شاريتس تقدم نوعًا آخر من التحليل البصرى، لا ينطلق بالفعل من الإشكالية المتعلقة بفينومينولوجيا الإدراك. وهذا منطلق ملائم وضرورى معًا مادامت أفلام شاريتس معنية بواقع الوهم بدرجة أكبر بكثير من اهتمامها بوهم الواقع. وانتباهه إلى التأثير الخاص بالإدراك الحسى للارتعاش (أو الخفقان) Flicker، والتغيرات اللونية السريعة، والخدوش يشير إلى تساؤل استبطانى عن التقنيات الأساسية فى العملية السينمائية، والتى تقود كورنويل تجاه تحليل شكلى صارم للظاهرة التى يمعن شاريتس النظر فيها بمحاولة صغيرة للتأمل الفكرى حول التضمينات «الأعمق» أو الأيديولوجية بدرجة أكبر.

مقال جيوفرى نويل – سميث عن أنطونيونى ومقال جريج فورد عن هوارد هوكس يفندان بعض الادعاءات السهلة من خلال يقظتهما البصرية. ويحاجّ نويل – سميث بفعالية بأن أفلام أنطونيونى ليست رمزية أو موجَّهة مفاهيميًا (ليست «حول الاغتراب» مثلا) بل تتركز حول أناس محدَّدين وأحداث ملموسة مع إلحاح

أسلوبى يُولِّد استجابة مفاهيمية (تظل مغلَّفة على نحو غير ملائم بـ«الاغتراب»). ويناقش جريج فورد التهمة الموجه إلى هوكس بأنه يكرر نفسه تمامًا بصنع ثلاثة أفلام ذات حبكات متماثلة بشكل لافت للنظر: «ريو برافو»، «إلدورادو»، «ريو لوبو» Rio Lobo. وبإمعانه النظر فى علاقات الشخصيات، وتفاعل جماعة، والانتشار الطوبوغرافى للجنود، يبين فورد كيف بدّل هوكس جذريًا - بل عكس بالفعل فى حقيقة الأمر - تعبيراته الفكرية (التيمائية) حول الرفاقية وتضامن جماعة من الرجال. ومقال فورد، بتناوله مع المقالات الأخرى التى يضمها هذا الفصل، يعطى مؤشرًا ما إلى نوع من إعادة فحص للأفلام، يجعله نقد الإخراج ممكنًا، ويبيِّن إلى أى مدى قد يفضى ذلك إلى نتائج مختلفة جذريًا عن نتائج مؤرخى عصر أبكر، كانت السيطرة فيه للتركيز على الحبكة والتوجه للقضية الاجتماعية.

* * *

# مقالات إضافية للفصل الثانى

## (لمزيد من الاطلاع)

Astruc, Alexandre. "What is Mise-en Scène?," Film Culture, no. 22-23 (Summer 1961).

Bellour, Raymond. "The Obvious and the Code," Screen, Vol. 15, no. 4 (Winter 1974-1975). (Twelve shots in The Big Sleep are analyzed from a semiological, stylistic viewpoint.)

Camper. Freb. "Western History and The Riddle of Lumen," Artforum, Vol. 11, no. 5 (1973).

Cornwell, Regina. "True Patriot Love: The Films of Joyce Wieland," Artforum, Vol. 10, no. 1 (September 1971).

Farber, Manny. "The Films of Sam Fuller and Don Siegel," December, Vol. 12, no. 1/2 (1970).

Ford, Freg, "Trash," Cinema, Vol. 7, no. 2 (Spring 1972).

Guillermo, Gilberto Perez. "Shadow and Substance: Murnau's Nosferatu," Sight and Sound, Vol. 36, no. 3 (Summer 1967).

Johnson, William. "Coming to Terms with Color," Film Quarterly, Vol. 20, no. 1 (Fall 1966).

Perry, Ted. "A Conceptual Study of M. Antonioi's Film L'Eclisse," Speech Monographs, Vol. 37, no. 2 (June 1970).

Rudkin, David. "Celluliod Apocalypse," Cinema (U.K.), no. 9 (1971). (On The Birds).

Salt, Barry. "Statistical Style Analysis of Motion Pictures," Film Quarterly, Vol. 28 no. 1 (Fall 1974).

# اللقطة الطويلة

بريان هندرسون

بمتابعته لنقص حقَّه في نظريتي السينما عند أيزنشتاين وبازان، يدرس هندرسون هنا بعض الإمكانيات المتعلقة ببناء المشهد Sequence على أساس تضافر التوليف مع اللقطات الطويلة. ويعمل المقال على جبهتين، فهو يحاول أن يطور مقولات نظرية السينما، وفي حين أنه يؤدي وظيفته أيضًا كنقد سينمائي، فإنه يطرح جدلاً بين العمليتين يهمل غالبًا أكثر مما ينبغي (تميل كتابات هندرسون الحديثة إلى العمل على مستوى نظري تمامًا، حيث يطرح جدلاً مختلفًا بين النظرية والعمل النقدي الجاري وفق تلك النظرية – افتراضاتها، منهجيتها، ومنطقها – وليس بالرجوع إلى أفلام محددة).

وتوسيع هندرسون للتعريفات الجارية الخاصة بالإخراج واللقطة الطويلة Long Take، والقطعات بين المشاهد وداخلها، ودراسته لأساليب القطعات داخل المشهد Intersequence فيما يتعلق بالنماذج الدرامية، وخصوصًا عند أوفلس Ophuls يكشف مساحات جديدة للبحث، وهي التي مال كل من أيزنشتاين وبازان إلى طمسها دفاعًا عن وضع ذي جانب واحد بالمقارنة. وبسبب تعريفه للقطع داخل المشهد الذي يقتحم ويحدد طبيعة اللقطة ذاتها، فإننا بحاجة لبعض الاعتراض على الرغم من رجوعه إلى أحد النقاد (وهو هيجيل). فالقطع مثل الترقيم، يحدد اللقطة بالفعل، ويشكل دوامها، ولكنه ليس جزءًا من اللقطة بأية درجة أكبر من الحدود الخارجية لصورة «تخُص» إما شخصية أو خلفية. والحدود أو القطعات تكون ذات نموذج منطقي مختلف عن المادة التي ترقِّمها، وكما حاولت أن أوضح في دراستي (التي سوف ترد في نهاية الجزء الثالث – م)

## اللقطة الطويلة

بريان هندرسون

بمتابعته لنقص محدد في نظريتي السينما عند أيزنشتاين وبازان، يدرس هندرسون هنا بعض الإمكانيات المتعلقة ببناء المشهد Sequence على أساس تضافر التوليف مع اللقطات الطويلة. ويعمل المقال على جبهتين. فهو يحاول أن يطور مقولات نظرية السينما، وفي حين أنه يؤدي وظيفته أيضًا كنقد سينمائي، فإنه يطرح جدلا بين العمليتين يهمل غالبًا أكثر مما ينبغي (تميل كتابات هندرسون الحديثة إلى العمل على مستوى نظري تمامًا، حيث يطرح جدلاً مختلفًا بين النظرية والعمل النقدي الجاري وفق شروط النظرية – افتراضاتها، منهجيتها، ومنطقها – وليس بالرجوع إلى أفلام محددة).

وتوسيع هندرسون للتعريفات الجارية الخاصة بالإخراج واللقطة الطويلة Long Take، والقطعات بين المشاهد وداخلها، ودراسته لأساليب القطعات داخل المشهد Intersequence فيما يتعلق بالنماذج الدرامية، وخصوصًا عند أوفلس Ophuls يكتشف مساحات جديدة للبحث، وهي التي مال كل من أيزنشتاين وبازان إلى طمسها دفاعًا عن وضع ذي جانب واحد بالمقارنة. وبسبب تعريفه للقطع داخل المشهد الذي يقتحم ويحدد طبيعة اللقطة ذاتها، فإننا بحاجة لبعض الاعتراض على الرغم من رجوعه إلى أحد النقاد (وهو هيجيل). فالقطع مثل الترقيم، يحدد اللقطة بالفعل، ويشكل دوامها، ولكنه ليس جزءًا من اللقطة بأية درجة أكبر من الحدود الخارجية لصورة «تخُص» إما شخصية أو خلفية. والحدود أو القطعات تكون ذات نموذج منطقي مختلف عن المادة التي ترقّمها، وكما حاولت أن أوضح في دراستي (التي سوف ترد في نهاية الجزء الثالث – م)

**المعنونة «الأسلوب، والقواعد، والأفلام» فالنمذجة المنطقية مهمة جدا، ولكنها مقولة مهملة فى التواصل.**

**ومن استخدام مورناو المتفرق نسبيًا للتوليف المعبِّر، إلى استخدام ويلز له بإسراف يرسم هندرسون مخططا للعلاقات الممكنة بين اللقطات الطويلة والقطْعات داخل المشاهد وفيما بينها. وكما يقترح، فإن دراسة أفلام ميزوجوشى أو صناع أفلام آخرين يمكن أن تُنتج إحكاما نقديًا إلى مدى أبعد، وتنقيحات نظرية لاحقة. إن مشكلات التوليف، والإخراج (الميزانسين)، وتقنيات اللقطة الطويلة هى من بين المشكلات الأقدم فى السينما؛ وهندرسون يلقى عليها هنا ضوءًا قويًا وحادًا.**

* * *

هذا المقال يعنى بالجوانب الأسلوبية فى أفلام مورناو، وأوفلس، وويلز، على ضوء مقولات النظرية السينمائية الكلاسيكية. وفى مقالى المعنون «نموذجان لنظرية السينما» (الذى نُشر فى مجلة فيلم كوارترلى، ربيع ١٩٧١)، اقترحت العودة إلى قراءة نتائج التحليلات الأسلوبية فى النظريات الكلاسيكية، لاختبار الأخيرة وتصحيحها حيثما يكون ذلك ضروريًا، وباتجاه تحقيق الهدف النهائى، وهو صياغة نظرية سينمائية جديدة تكون ملائمة تمامًا. وبديهى أنها أساليب ذاتية مميَّزة، وليست مقولات مجردة ذات مغزى فى أفلام المخرجين ذوى الشخصيات المتميزة، ومن ثم فى الأفلام الفعلية ذاتها. وأهمية الأساليب المميِّزة يمكن، أن تؤدى، مع ذلك، إلى إدراك وتحليل مقولات معبِّرة. والواقع، أن التفاعل بين الأفلام ذاتها والمقولات النظرية يضئ كلا المجالين؛ وبالنسبة لنظرية السينما فهى، قبل كل شيء، ما بعد- النقد Meta-Criticism أو فلسفة النقد. وهى نتَابع لتوضيح وتحسين النقد السينمائى من خلال تحديد المقولات السينمائية الأساسية، وتطابُق تلك الافتراضات حول السينما مع ما يستند إليه أى نقد. وهكذا فالنقد الجيد- الذى يُتابع بانتباه موضوعه وافتراضاته الخاصة إلى حدودها القصوى - يثير باستمرار أسئلة تتعلق بنظرية السينما؛ كما أن نظرية السينما ذاتها هى التوضيح والتحسين

المتواصلان لمبادئ وافتراضات النقد السينمائى. وبالتالى، فإننا فى تحليلنا للمخرجين محل الدراسة سوف نكون فى حالة تساؤل دائم أيضًا، من خلال مرجعية محددة، حول قدرة النظريات الكلاسيكية (وبوجه خاص، فى هذه الحالة، فيما يتعلق بنظرية بازان) على أن توضح وتفسر أفلامهم.

مورناو، وأوفلس، وويلز مخرجون مشهورون، أى أنهم ممارسون لفن الإخراج «الميزانسين». وعادة لا يغامر امرؤٌ باستخفاف بتعريف الميزانسين، هذا المصطلح السينمائى الكبير غير المحدد، الذى يكشف كل شخص حين يدرسه عن فهم ومعنى مختلفين. (حول مشكلة «ما هو الميزانسين؟» خصص أستروك مقالاً رائعًا، فشل رغم ذلك فى الإجابة عن السؤال). والمصطلح، أصلاً، مصطلح نظرى، يعنى حرفيًا، (أن) تعمل فى مكان. وهو، بصريح العبارة، الفن المتعلق بالصورة – image الممثلون، الديكورات والخلفيات، الإضاءة، حركات آلة التصوير منظورًا إليها فى حد ذاتها وفى علاقتها ببعضها البعض. وبديهى أن الصور المستقلة individual قبل التوليف تشمل أو تُظهر الميزانسين. ولكن يعتقد عمومًا أن الصقل والتعبير الحقيقيين للصورة فى حد ذاتها – عندما تقارن فى علاقتها بباقى الصور، وهى المقولة المعبِّرة الرئيسية فى التوليف – يتطلبان دوام (المدى الزمنى) duration اللقطة الطويلة (قطعة مفردة من فيلم غير مُولَّف، قد تشكِّل أو لا تشكل مشهدًا Sequence تاماً). وثمة فكرة على حدة، وهى أن اللقطة الطويلة وحدها هى التى تتيح للمخرج أن ينوع ويطور الصورة دون التحول إلى صورة أخرى؛ وهذا فى الغالب هو التطور المتنامى الذى يعنيه الميزانسين. ومن ثم، فإن اللقطة الطويلة تجعل الميزانسين ممكنًا. واللقطة الطويلة هى الافتراض المسبق أو البهديهى للميزانسين، بمعنى أنها الخلفية أو المجال الذى يمكن أن يتبدى فيه الميزانسين. إنها الزمن اللازم لإخراج «لميزانسين» المكان.

موقف بازان من اللقطة الطويلة والإخراج «الميزانسين» مائع إلى حد ما. والتحليل المختصر الذى قدّمته أعلاه بالنسبة له يطمح أن يكون «معبِّرًا» أكثر مما ينبغى. فبديهى أن بازان معنى بعلاقة السينما بالواقع، ولذا فهو ينفر من أى تقييم

يشدد على الإمكانيات المستقلة والمعبرة للميزانسين، أو لأى مقولة سينمائية أخرى. وهو يحلل، ويدافع عن اللقطة الطويلة على أسس مختلفة تمامًا. فهو يفضلها على كل شيء بسبب واقعيتها الزمانية: زمن اللقطة الطويلة هو زمن الحدث. ومثاله هنا فلاهيرتى. وفيما يتعلق بالتضمينات المكانية للقطة الطويلة يحتاج بازان إلى مزيد من الحذق. وهنا يواجه بمورناو، الذى يقبل ما ليس معنيًا فى المقام الأول بالزمن الدرامى. وإجابة بازان على ذلك أن الميزانسين عند مورناو لا يضيف أو يشوه واقعًا، «بل إنه بالأحرى يكافح لتقديم البنية الأعمق للواقع، ولإبراز العلاقات السابقة الوجود التى تصبح العناصر المُشكِّلة للدراما». من السهل فهم ما يحاول بازان أن يفعله هنا – وهو تجاهل التعبير الإخراجى (بأى معنى مستقل) من خلال مساواته بالبنيات السابقة الوجود للواقع. وبناء على ذلك، فالمخرج لا يبدع ميزانسينًا، ولا يستخدمه للتعبير عن أمزجة أو تيمات أو أفكار، بل يقدم فقط البنيات الموجودة من قبْل فى الواقع. ويجبر مخرجون آخرون بازان على تفسيرات أشد تحريفًا للمعنى؛ ولذلك فهو يقول عن مشهد عند وايلر: «الفعل الحقيقى مكسوّ بفعل الميزانسين ذاته...».

وهناك العديد من المشكلات الجديرة بالاهتمام والصعبة التى تثيرها اللقطة الطويلة والميزانسين – علاوة على تلك التى يثيرها موقف بازان؛ ولكنها ليست الاتجاه الرئيسى الذى سوف تقودنا إليه دراسة مورناو، وأوفلس، وويلز. (تحتاج دراسة كتلك – عن اللقطة الطويلة فى حد ذاتها – إلى معالجة منفصلة). ويتبنى المقال الحالى تشديده الرئيسى من واقع أن اللقطة الطويلة نادرًا ما تظهر فى حالتها الخالصة (كمشهد صُوِّر فى لقطة واحدة)، ولكنها تظهر دائما وتقريبًا متضافرة مع شكل ما من التوليف. ويستطيع المرء أن يعين موضع لقطات مشهدية Sequence Shots عند مورناو، وأوفلس، وويلز (على وجه الخصوص)/ ولكن الأساسى بدرجة أكبر فى فن كل منهم (يستثنى جزء كبير منه عند ويلز) هو استخدام اللقطة الطويلة والقطع داخل المشهد. وهذا يعنى أن اللقطة الطويلة ليست فى حد ذاتها عنصر بناء (عندهم)، ولكنها جزء من أسلوب تصوير، أو طريقة مميزة لتصوير

وبناء مشاهد. (هناك قليل من أساليب التصوير قائم على اللقطة المشهدية – وهي نحدث بالدرجة الأولى في الوقت الحالي. ويانتشو Jancso، في فيلم «ريح الشتاء» Winter Wind على الأخص، وربما سكوليموفسكي مثالان على ذلك؛ ولكن كل منهما يستفيد أيضا من القطعات داخل المشهد). من الواضح أن أي لقطة طويلة مختصرة Short Long Take متعلقة بلقطة مشهدية تتطلب ربطاً مع لقطة أو لقطات أخرى لملء الفراغ في المشهد. وبالتالي، فإن أسلوب اللقطة الطويلة يتضمن بالضرورة لقطات طويلة وقطع بدرجة ما من درجات التضافر. ومعظم تحليلات مخرجي وأساليب اللقطة الطويلة تتركز حول اللقطة الطويلة ذاتها، وتتجاهل أسلوب القطع الاستثنائي بالنسبة لها – ما نسميه أسفله قطع داخل المشهد. ولكن تلك القطعات أو نماذج القطع هذه (ويستطيع المرء أن يتحدث حتى عن أساليب القطع) تصبح جوهرية في مشهد اللقطة الطويلة Long Take Sequence كما في اللقطة الطويلة ذاتها. وفضلاً عن ذلك، وكما سنرى، هناك عدة أنواع من القطع داخل المشهد – عدة مقولات، أو مقولات فرعية تتعلق بالقطع داخل المشهد ذاته – التي ربما نعزل ونحدد هويتها، على نحو تمهيدي، من أفلام المخرجين قيد البحث. وأخيراً، وكما سنرى أيضا (فيما يتعلق بويلز)، فإن خلط أو تضافر اللقطة الطويلة مع تقنيات التوليف يمكن أن يحدث ليس فقط داخل المشهد، بل أيضا عند مستوى أعلى من البنية: في العلاقة بين المشاهد، داخل الفيلم ذاته بالكامل.

• العلاقة بين الإخراج «الميزانسين» واللقطة الطويلة عند مورناو وضعها ألكسندر أستروك في صياغة لم يستطع أن يدخل عليها تحسينات:

"[الصورة عند مورناو] مكان التقاء عدد محدد من خطوط القوة... يحمل إلى هذا الموضع من التوتر الشديد، لدرجة أنه من الآن فصاعداً يمكن فقط فهمه ودعم تدميره. وعند مورناو، تحتاج كل صورة إلى أن تلغيها صورة أخرى، ويطل كل مشهد على نهايته الخاصة.

وفي اعتقادي، أن هذا هو مفتاح كل أفلام مورناو – وهذا الشيء المحتوم

مختبئ وراء معظم عناصر الإطار غير الضارة؛ وهذا الحضور المنتشر لشيء ما لا سبيل إلى علاجه، والذى سوف ينخر ويفسد كل صورة، هو الأسلوب الذى يتفجَّر من وراء كل جمل لكافكا.

إلى أى مدى سوف يُظهر هذا الشىء نفسه؟ - بحدوثه فى المشهد. [ يقصد أستروك هنا «اللقطة»؛ ومنطق الفقرة عمومًا غير مترابط من نواحٍ أخرى]. كل إطار لمورناو هو قصة قاتل. وآلة التصوير سوف يكون لها صدمة الأدوار الأبسط والأشد: تلك المتعلقة بكونها المنطقة المعلِنة، العالمة بالغيب والخاصة بعملية اغتيال. ومهمتها سوف تعينها عليها كل عناصر الميزانسين. فزاوية التصوير، ووضع الناس داخل الإطار، وتوزيع الإضاءة - توظف جميعها لبناء خطوط مشهد درامى، سوف ينتهى توتره غير المحتمل بالإلغاء. وقصة المشهد هى تحقيق لذلك الوعد بالموت. وحلها المؤقت للخيوط ليس أكثر من التحقق النهائى فى الوقت المناسب لشىء محتوم أصلى طيِّع، كل شىء فيه، كان يتعين أن ينهى نفسه فى هذه الثوانى القلائل، سوف يُعطى مرة واحدة وللجميع.

وهذا هو السبب فى أن التوليف غير موجود عمليًا عند مورناو، مثل كل الألمان. وكل صورة هى حالة اتزان غير مستقرة، ويبقى أن الأفضل هو التدمير المتعلق بحالة اتزان مستقرة تحدثها حيويته الخاصة. ومادام هذا التدمير غير مُنجزٍ فإن الصورة تبقى على الشاشة. ومادامت الحركة لم تحل نفسها فلا يمكن لصورة أخرى أن تحتمل[١]».

يمنح تحليل أستروك صياغات بازان، المعنية بمورناو والعامة إلى حد كبير، كثافة وخصوصية. «المونتاج لا يلعب، عمليًا، أى دور على الإطلاق فى أفلامهم [مورناو، ستروهايم، فلاهيرتى]، فيما عدا أن يكون ذلك بالمعنى السلبى التام للتخلص مما هو زائد... والتوليف لا يلعب دورًا حاسمًا لا فى فيلم نوسفيراتو Nosferato ولا فى فيلم «شروق الشمس» Sunrise[٢]. ويتجاهل بازان تلك المشاهد فى فيلم نوسفيراتو، التى يرسخ فيها التوليف، وإن كان يظل رابطًا من

حيث الجوهر، روابط بين مناظر Scenes وأماكن منفصلة جدًا. والأكثر جدارة بالملاحظة هنا المشهد الذى تنقذ فيه نانا جوناثان (فى المنزل) من سلطة نوسفيراتو (فى قلعته البعيدة) من خلال تأثيرها الروحى. ويقطع مورناو من جوناثان وهو مُعرَّض للخطر إلى نانا وهى جالسة فى الفراش، وبعدئذ يقطع ذهابًا وإيابًا عدة مرات حتى يُجبر حب نانا نوسفيراتو على الانسحاب(٣).

ما لدينا هنا هو حدث فى المكان «أ»، ولقطة هى أساسًا، رد فعل للحدث فى المكان «ب»، الذى يبعد مئات الأميال. ليس أمرًا عرضيًا، إذن، إن الرابطة التى عُبِّر عنها من خلال التوليف هى رابطة رمزية أو روحية. وبالتالى، فإن مورناو، الذى لم يكن يستخدم لقطة رد الفعل عادة (ويفضل أن يضع الأجزاء الخاصة بفعل فى الإطار ذاته ويحقق الفعل داخل اللقطة) يستخدم التوليف وحده للتعبير عن العلاقات الروحية أو غير المكانية؛ أى أنه يتعامل مع الموضوعات المنتشرة على نطاق واسع كما لو أنها تجرى فى الإطار نفسه. وهذا استخدام معبِّر للتوليف، أبعد من كونه مجرد رابطة. وهذا أيضًا شىء شبيه بالتوليف المتوازى عند جريفيث، مصحوب بتنسيقات روحية لا بتنسيقات مكانيّة – وباختلاف إضافى، هو أن الصدامات الناشئة تُحلّ داخل الشكل الموازى، وليس فى منظر تال أو منظر ذروة يقدم الخيوط المتوازية فى إطار واحد.

هذا الاستثناء هو، برغم ذلك، استثناء تافه مقارنة بالحقيقة الإجمالية لموقف أسترוك وبازان – فيما يتعلق بأن مورناو ويستخدم تقنيات التوليف المعبِّر بدرجة أقل من أى مخرج آخر تقريبًا. وهو الحالة الكلاسيكية للمثل الأعلى عند بازان: مخرج اللقطة الطويلة الذى يستخدم التوليف لا لهدف آخر سوى أن يربط به لقطاته. لكننا نواجه هنا صعوبة أخرى، تتعلق بأن مورناو ليس نموذجيًا فى هذا الصدد، وكما يقترح بازان مرارًا أنه كذلك. وتخلص مورناو من، أو تخليه عن، التوليف المعبِّر هو الاستثناء وليس القاعدة، حتى فيما بين مخرجى اللقطة الطويلة.

ولابد أن نكون واضحين جدا فى هذه النقطة، لأننا لا نتحدث عن طول

اللقطة. وأستروك حريص في ملاحظته أن لقطات مورناو تدوم وعلى نحو مميز، «دون قلبلة» (وهو ما يتأكد من أي مشاهدة دقيقة لأفلام مورناو). ولا يستخدم أستروك عادة مصطلحي «اللقطة الصوتية» أو «اللقطة المشهدية» — والحق، أن لقطات مورناو، حسب المصطلحات الحديثة، لا تشبه اللقطات الطويلة. والمقولة الفعالة هنا ليست طول اللقطة، بل نوعية أو بنية اللقطة، والعلاقة بين اللقطات. وبينما مورناو يتسم حسب مقال أستروك بالعلاقات التمثيلية relational، أي أن لقطاته، حسب مصطلحات الأسلوب — وبسبب بنيتها في حد ذاتها - تتصل بلقطات أخرى. وعند مورناو «كل شيء يحدث داخل المشهد»؛ بمعنى، أن كل لقطة تبدأ بشكل جديد، ولا تعتمد عادة (تشكيليًا وميتافيزيقيًا) على اللقطة السابقة أو ترجع مبدئيًا للقطة التالية. والواقع، أن لقطات ميزوجوتشي أطول شيئًا وبكثير من لقطات مورناو، ومع ذلك فإنها تعتمد بالفعل شيء وتتصل بكل لقطة أخرى بطرق لا تملكها لقطات مورناو. ويستخدم ميزوجوتشي لقطات أطول من لقطات مورناو، ويستفيد من التوليف المعبر، الذي لا يكتفي به مورناو. وهكذا، فإن اللقطة التي نحن بصددها ذات صلة بالوسائل المختلفة للاتصال أو ترتيب اللقطات (التي تكون متخيلة على التعاقب أو معًا — وتصور بحيث تكون متصلة بوسائل محددة)؛ وهذه الوسائل لا تعتمد على طول اللقطة، أو ترتبط تمامًا وبصرامة بطول اللقطة.

وفيما وراء نطاق الحالة الخالصة والرائعة لمورناو، هناك مشكلات محددة. وكما لوحظ من قبل، فإن الكثيرين من مخرجي اللقطة الطويلة، أو معظمهم، يستفيدون تعبيريًا إلى حد ما من القطع. فأوفلس وميزوجوتشي يفعلان ذلك بانتظام، وويلز يفعل ذلك مرارًا. وهذا العالم المختلط يطرح مشكلات، تعزى بدرجة ما إلى أن كل مخرج يضفر اللقطة الطويلة والقطع بوسيلة مختلفة، وتعزى بدرجة ما أخرى إلى أن نظرية السينما تجاهلت لحد كبير مساحة التفاعل هذه. فنظرية التوليف عند أيزنشتاين ونظرية اللقطة الطويلة عند بازان، كلاهما لا يتجاهل فقط هذا المجال الأسلوبي، بل إنهما ينكران وجوده؛ وكلاهما يفضل عقلية وحيدة الجانب، حيث كلٌ يرى الأمر كضرورة لبقائه الشخصي.

وهكذا، يقابل بازان التوليف السرد الخالص بتقنيات التوليف المعبّر للمونتاج؛ وهو لن يعترف بعلاقات التوليف المعبّر داخل نطاق مشاهد وأساليب اللقطة الطويلة، ولن يوجه حديثه إليها. والعكس بالعكس، فنظرية المونتاج (نظرية التوليف المبدع – م) لن تعترف بوجود أي قطع معبّر أو ذي مغزى (أو بأسلوب القطع) خارج نطاق المشهد المونتاجي (المبني بأسلوب التوليف المبدع – م) montage Sequence. والتضافرات الأسلوبية بين اللقطة الطويلة وتقنيات القطع تقع بين الاتجاهين بالضبط، وهي بذلك تضم عناصر الأسلوب التفصيلي لكل منهما؛ ولكن التضافرات الأسلوبية تعامل كما لو أنها تقع خارج نطاق كل منهما، لأن كل منهما يفضل ألا يعترف بها. وهذا مثال رئيسي على إغفال خطير من جانب النظريات السينمائية الكلاسيكية، فهي تغفل، بالفعل، مقولة كامنة في التعبير السينمائي. وتتضاعف أهمية هذا القيد من خلال التأثير المعبّر، حيث يتوقف التوليف على مشهد اللقطة الطويلة.

مقولة التعبير السينمائي هي ما نناقشه الآن؛ والقطع الحاسم بين لقطات طويلة ذات صلة ببعضها البعض، يمكن أن يسمى القطع الانتقائي Selective Cut أو القطع داخل المشهد أو حتى القطع الميزانسيني (الإخراجي – م). فالمونتاج هو الرابطة أو العلاقة بين لقطتين أو أكثر (عادة أكثر من لقطتين بكثير) – من بين قطع قيمية كامنة – في بنية كلية إلى حد ما. والمونتاج يتعامل مع اللقطة أو يرتبها بكاملها، وليس فقط نهاية قطعة وبداية أخرى. والقطع بين المشاهد لا يصل، أو يرتب، أو يحدد كلية القطع التي يصلها. فهو ذو صلة موضعية فحسب ببدايات ونهايات اللقطات المتصلة، عند مكان اتصالها.

يصف أيزنشتاين المونتاج بتعبيرات الإيقاع. ومن الواضح أن المقصود بهذا الوصف الإيقاع الخاص بالقطع بكاملها. والمتعلق بلقطات كثيرة مرتبة بطرق محددة، ويتحقق الإيقاع لا من خلال أطول اللقطات ذاتها (حتى حين تتضاعف)، بل بالأحرى داخل كل لقطة، من خلال حركة – أو بدون حركة – آلة التصوير، أو بالاثنين معا. وفي هذا السياق، فإن القَطع بين المشاهد يؤثر في كسر الإيقاع

الخاص بالمشهد، وبعدئذ يعيد ربطه على أساس جديد. وبهذا تحدث قفزة أو يحدث انتقال مفاجئ في إيقاع المشهد، وأعنى، فيما يتعلق بتنظيم وحركة الممثلين وآلة التصوير أن القَطْع فى حد ذاته ليس عنصرًا إيقاعيًا كما فى المشهد المونتاجى؛ بل إنه يؤثر فى العناصر الإيقاعية للمشهد، وأعنى وضع الممثل، تنظيم حركة آلة التصوير، والميزانسين.

وأخيرًا، فإن بحثنا فى القطع داخل المشهد لا يتعلق بكامله بالتفاعل العرضى بين مقولتين سينمائيتين – الإخراج «الميزانسين» والمونتاج. فهناك اتجاهات مهمة، فى أى منها يحدد تفاعلها كلاً منها، وفى أى منها كلٌ يحدد الآخر. وهكذا تكون الصفة العرضيّة للقطع داخل المشهد، حيث أنها تنسحب على المشهد (وعلى الإخراج) وتحدده أو تعدّله إذا أعيد النظر إلى ما مضى. والقطع الذى ينهى لقطة طويلة – وكيف ينهيه علاوة على أين ينهيه – يحدّد، أو يؤثر فى طبيعة اللقطة ذاتها. وعند النظر إلى الوجه المناقض، فإن الإخراج يتطلب نوعًا معينا من القطع عند زمن محدد. إن كلا المقولتين متلازمتان بصرامة. وإذا بدأ المرء الحديث عن أحدهما، فإنه ينهيه بالحديث عن الآخر؛ والعكس بالعكس. القطع هو نهاية أو حدّ اللقطة، وهذا الحد يقتحم ويحدّد طبيعة اللقطة ذاتها. يقول هيجل: «إن الشيء هو ما يكون عليه، فقط بمبرر وبسبب حدوده. ونحن لا نستطيع، من ثم، النظر إلى الحدود كشيء خارجى فحسب بالنسبة للكينونة الموجودة فى ذلك الزمان والمكان. انها بالأحرى تكابد بشدة كلية ذلك الوجود»[٤].

تُعنى مقولة تامة عن اللقطة الطويلة أو القطع داخل المشهد بعلاقة آلة التصوير بالسيناريو والحوار. إن مخرجًا قد يقطع مرارًا، حتى على كل سطر من الحوار، وإذا فعل ذلك فالنتيجة ستكون نوعًا من المونتاج، ولو أن المرء يقفز من إيقاعه إلى إيقاع الحوار، فهو ليس إيقاعًا مستقلاً بذاته. وعلى الطرف الآخر، فإنه قد يقطع، كما يفعل ميزوجوشى غالبًا، مرة أو مرتين فقط داخل مشهد ذى حوار طويل. وإذا فعل ذلك، فإن قطْعة عندئذٍ لابد أن يكون توسُّطيًا ومُرتَّبا بعناية فيما يتعلق بالتطور الدرامى للمشهد، ونصلُ إلى تلك النقطة بالضبط، والتى عندها تؤدى

العلاقات المخاطر بها فى المشهد إلى تغير نوعى – وهو تغير ينعكس فى الإخراج الجديد أو المتغيِّر. فتلك القطْعات متمِّمة لفن الإخراج، ولأسلوب اللقطة الطويلة الشخصى والخاص بالمخرج المشارك (فى الفيلم – م).

ماكس أوفلس مشهور بلقطاته المصاحبة الشاملة والرشيقة ولقطاته المتحركة بالرافعة؛ ولكنه استخدم القطع، أيضا، بطرق معبِّرة ومهمة، وعلى الأخص فيما يتعلق بالحوار. والجملة الأخيرة ربما تكون مقيِّدة (لغويًا – م) فى القراءة: على الأقل فى أفلامه الأمريكية. وحركة آلة تصوير أوفلس فى أفلامه الأمريكية لصيقة جدا بالحوار وتركز عليه بدرجة أكبر مما تفعل مع سلوك الممثل؛ بينما تركز أفلامه الأوروبية بدرجة أكبر على التصرف، والسلوك، والحركة. وفى فيلم «المخدوع» Caught يستخدم القطع، وميزانسين متنوع بدرجة كبيرة، ليدمج آلة تصويره مع الحدث، وليفسح لها مجالاً فيه من خلال السيناريو، أى من خلال أجزاء وحركة الحوار، وهو يقطع أحيانا بين جملة حوار وأخرى. وفيلم «المخدوع» يمكن أن يستخدم، حقًا، كوسيلة تعليم للطرق التى تعلق بها آلة التصوير على وتعكس، الحوار والحدث فى السيناريو. وأوفلس يصِلُ آلة التصوير بالحوار والحدث بطرق متنوعة. فأحيانًا يستخدم اللقطة القريبة الحشريَّة (القريبة جدا – م) Insect Close-Up، إما داخل لقطة طويلة أو داخل تبادل للقطات متوسطة، وذلك ليؤكد على كلمات حوار مهمة. ويحدث هذا فى أول رحلة لباربرا بيل جيديس مع روبرت ريان، بتصويرهما من موضعين لآلة التصوير فى لقطة متوسطة (أو لقطة قريبة متوسطة). وهو يضغط عليها لتقول ما تعرفه عنه؛ وحين يسألها مرة ثانية «وماذا أيضا؟» توجد لقطة قريبة محكمة لبيل جيديس وهى تقول: «أنت على صواب» ثم نعود بعدئذ إلى الموضعين الأصليين لآلة التصوير.

ويستخدم أوفلس أحيانا اللقطة القريبة جدا من أجل رد فعل صامت؛ أى أنه يقطع كما لو أنه توجد جملة حوار، غير أنه لا توجد بالفعل سوى نظرة. وتستخدم هذه الطريقة فى اللقطة الطبنفسية، بعد لقطة سابقة مماثلة للطبيب استخدمت من أجل جملة حوار؛ وهى تبدو أيضًا فى الحديث بين بيل جيديس وريان بعد شجار

حجرة آلة العرض. ويقوم أوفلس أيضا بعمل بعض الأشياء الرديئة جدا في التوليف المتقاطع Cross-Cutting الأمريكي التقليدي لجمل الحوار. وفي مشهد حجرة آلة العرض ذاته، حين يعترض ريان على ضحك بيل جيديس مع أحد الضيوف، يقطع أوفلس بين الاثنين عبر الحجرة الضخمة، من ريان الضخم في مقدمة المنظر يسارا وبيل جيديس الضئيلة الحجم في خلفية المنظر يمينا إلى بيل جيديس الضخمة في مقدمة المنظر يسارا/ وريان الضئيل الحجم في خلفية المنظر يمينا. ولإكمال التماثل، يحدّق كل منهما إلى اليمين (حين يكون في مقدمة المنظر، وإلى اليسار حين يكون في خلفية المنظر). وهذه التقنية هي اللقطة النقيض للقطة shot-reverse-shot التي لم تحدث لا من قبل ولا من بعد. فأوفلس هنا يقطع على كل جملة حوار موجزة ودرامية، كما في مباراة تنس.

وهناك طريقة أخرى يستخدمها أوفلس في مشهد الطبيبين، حين تكون بيل جيديس حُبلى. فعندما كان يقف كل منهما في مدخل وهو يتحدث، تتحرك آلة التصوير بينهما ببطء، دائرة حول المقعد الخالي حيث كانت تجلس بيل جيديس. وفيما بعد وأثناء الحوار، يلجأ أوفلس إلى التوليف المتقاطع بين الموقعين الأخيرين اللذين ثبتتهما حركة آلة التصوير. ومن هذين الموقعين، ينتقل أوفلس إلى طورين من اللقطات الأقرب وعلى نحو ناجح من كل منهما (من أجل جمل الحوار الحاسمة بينهما)، ويعود بعدئذٍ إلى المواقع الأصلية، ثم إلى طريق المتابعة الأصلية ذاته. وهذا تضافر ممتع بشدة بين حركة آلة التصوير (اللقطة الطويلة) وعناصر القطع.

تلك قطعات ونماذج قطع تتعلق بالمتحدثين وجمل حوارهم. وهناك أيضًا قطعات تستلزم تغييرات شاملة في الميزانسين بكامله، وهي إما ذات صلة بالحوار أو لا صلة لها به – وكمثال على هذا النوع من القطع ما يجري في المشهد الذي يذهب فيه جيمس ماسون إلى منزل ريان فيلقى بيل جيديس. وتتفق بيل جيديس مع ماسون على أن يتقابلا في الخارج؛ يقطع أوفلس على منظر خارجي لماسون وهو يتمشى خلف الجاراج؛ وتظهر بيل جيديس في الداخل في خلفية المنظر اليمنى؛ وتتبّع آلة التصوير ماسون وهو في طريقه إليها، وبعدئذ تقوم بلقطة لهما وهما

يتحدثان؛ وتتحرك تجاه قدمَّية (عتبة على كل جانب من جانبى السيارات القديمة لمساعدة الراكب على الدخول إلى العربة والخروج منها – م) سيارة، وهنا يوجد قطع إلى زاوية مختلفة على كل منهما. وأخيرًا تكشف بيل جيديس وضعها: «أنـا حامل». وبمجرد أن يتابع أوفلس هذه الجملة يقطع إلى لقطة لها من خلال سلَّم، ظهر جانبيًا فى اللقطة السابقة. وهذا رمز واضح إلى حد ما إلى سجنها، ولكنه مؤثر مثل الرمز المماثل إلى حزنها وقوتها. واللقطة ذاتها خالية من الحوار وتستغرق ثوان قليلة فقط. وهذا القطع يخدم هدف توصيل عناصر الميزانسين عند مرحلة حاسمة من التطور الدرامى للمنظر. فالقطع يرتِّب الميزانسين فجأة، كما ينظِّم تمامًا إفشاء بيل جيديس لوضعها حياتها وعلاقاتها، وفجأة أيضًا (المراحل الأخيرة فى هذا المشهد تُظهر ريان ضخمًا فى مقدمة المنظر، وظهره لآلة التصوير، وهو يفصل ماسون حرفيا عن بيل جيديس التى تقف فى المستوى ذاته فى وسط المنظر. وفى مرحلة أخرى يتتبَّع أوفلس بيل جيديس بلقطة مصاحبة وهى تسير ذهابًا وإيابًا بين الرجلين).

فى بعض الحالات يقطع مخرج، وبالضبط، قبل جملةِ حوار حاسمة، وفى حالات أخرى يقطع، وبالضبط، بعد جملة حوار حاسمة؛ ومن الجدير بالاهتمام دراسة تضمينات وإمكانات كل من نوعى القطع. فى حالة القطع التالى لجملة الحوار، يمثل الميزانسين الناقل (للحدث) نتائج أو عواقب جملة الحوار، والوضع الجديد للعلاقات التى يعالجها. وفى هذه الحالة، فإن جملة الحوار ذاتها تنسب إلى السياق أو وضع العلاقات القديم، الذى يكتمل منطِقَه، ويؤدى إلى ترتيب نوعى جديد، ويجعله ضروريًا. أما فى حالة القطع السابق على نطق الحوار، فالوضع الجديد والميزانسين الجديد والحوار ذاته يتيحون الفرصة لترجيع أصدائهم معًا فى وعى المشاهد. وتغير الوضع قبل نطق الحوار، قد يبدو سابقا على، أو حتى محددًا للحدث الخاص بالشخصية – إن لم يدل على قراره بالتحدث بطريقة معينة قبل أن يفعل ذلك. والقطع بعد جملة الحوار، ولو أنه ربما يكون من حيث المنطق مناسبًا بدرجة أكبر، إلا أنه قد يضلل ويشوش إدراك المشاهد للنقطة الحاسمة. إن الصدمة

والتشوش الناجمين عن تغير مهم فى العلاقات قد يكونان معبرين بشدة بالطريقة نفسها، كما يحدث فى القطع على السلم فى فيلم «المخدوع».

(باعتبار بحثنا النظرى، ربما يكون ميزوجوشى المخرج المناسب للدراسة التالية. فأفلامه تكشف عن تنويعات كثيرة لصلة اللقطة الطويلة داخل المشهد؛ بما فيها من أنواع عديدة مهمة من القطعات داخل المشهد، والتى لم نناقشها بعد. وهذه التنويعات تشمل صيغة للانقلاب الدرامى، التى تُحوّل فيها كل عناصر الميزانسين، ويتصل مشهد اللقطة الطويلة Long Take Sequence المُكوَّن من جزئين أو ثلاثة (أو أكثر) باللقطات الطويلة بصيغة متواصلة أو سردية وليس بصيغة معكوسة أو متحوِّلة. إن دراسة عن ميزوجوشى بهذا المنظور سوف تضطر لانتظار مناسبة أخرى).

أحد اعتراضات بازان الرئيسية على المونتاج، أنه يُجزئ أو يحلل الحدث للمشاهد. ويستثنى بازان السينما الأمريكية فى ثلاثينيات القرن العشرين من هذه التهمة، على أساس أنها جزأت الحدث فى لقطات بصورة طبيعية ومنطقية، أى طبقًا لنمط الحدث ذاته. ومع ذلك، يأخذ بازان بعين الاعتبار عمق التكوين Composition –in-depth واللقطة المشهدية كتحسينين فى أسلوب الثلاثينيات، لأنهما يحافظان على الحدث فى بُعْدَيْه الزمانى والمكانى. وبازان لا يرى، ولا يعترف بأن أسلوبى اللقطة الطويلة، واللقطة المشهدية الموجزة الخالصة هما أيضا يجزّأن ويحللان الحدث، وأنهما يفعلان ذلك بالضرورة. ومن الواضح أن أوفلس وميزوجوشى فعلا هذا عندما قررا أن يضمّنا المشهد قطعًا واحدًا فقط، ومن ثم كان عليهما أن يقررا أين يضعانه؛ أى كيف يجزئان المنظر/ الحدث. وبالتالى فالسؤال، وليس كما طرحه بازان عما إذا كنا نجزئ الحدث أم لا، هو كيف نفعل ذلك، ووفق أى أسلوب أو طريقة. والفروق فى المعالجة بين المونتاج وأساليب اللقطة الطويلة فروق هائلة بما فيه الكفاية، لدرجة أن حقيقة تجزؤ الحدث لا تحتاج لإنكار أيهما – كما يفعل بازان بتفضيله للقطة الطويلة على المونتاج.

حتى الآن ما نزال نناقش على مستوى المشهد. وحين نأتى إلى أورسون ويلز، نواجه مشكلة أخرى – مشكلة فنان اللقطة الطويلة الذى يُعد أيضًا مخرجًا بارعًا يعتمد على التوليف الإبداعى، وهو – بالفعل – يستخدم مشاهد من كلا النوعين داخل فيلم واحد.

فى دفاعه عن أورسون ويلز كمخرج للقطة الطويلة، استطاع بازان أن يتجاهل بالكاد حقيقة أن ويلز، فى فيلم «المواطن كين» استخدم أيضا تقنيات التوليف، وأنه كان بارعًا فى استخدامها. ورد بازان على هذه المسألة بارع:

«ليس صحيحًا أن ويلز يُحجم عامدًا عن استخدامِ تقنيات التوليف التعبيرية. فالواقع، أن استخدامها العرضى فيما بين اللقطات المشهدية المصحوبة بعمق التكوين يعطيها معنى جديدًا. وقد أصبح التوليف فى وقت ما الجوهر الفعلى للسينما، وللنسيج الخاص بسيناريو. وفى فيلم «المواطن كين» تتخذ الطبعات المُركبة (للقطات) superimpositions موقفًا متباينًا مع استمرارية مشهد مصور فى لقطة واحدة؛ إنها شيء مختلف، وتسجيل تجريدى بوضوح للقصة فالتوليف المسَّرع يستخدم لتشويه الزمان والمكان؛ والتوليف عند ويلز، بعيدًا عن أنه يحاول خداعنا، يقدم لنا خلاصة زمانية temporal résumé – وهو تعبير مرادف، مثلا، لصيغة الفعل الفرنسى غير التام (الدالة على الزمن) أو للفعل التكرارى الإنجليزى. ولهذا فإن (تقنيات) «التوليف السريع» و«التوليف بموجب الجاذبية»، والطبعات المُركبة (للقطات)، التى لم تحيها السينما الناطقة على مدى عشر سنوات، وجدت استخداما ممكنا لها مقرونا بالواقعية الزمانية فى السينما بدون التوليف»[٥].

تحليل ووصف بازان يلائمان بوضوح مشهد الجريدة السينمائية وربما أيضا توليف طاولة الإيقاف الفورى breakfast table montage، ولو أن الأخير ليس الخلاصة الزمانية لأى جزء من الفيلم بعيدا عن نطاقه؛ فهو يشكل العملية التى يقدمها، وهو نسيج السيناريو فى ما يتعلق بمداه الزمنى. وربما يستطيع المرء أن يوجد حججًا أفضل ضد بازان بالنسبة لمشاهد أخرى. ومع ذلك، فالنقطة المهمة

هى أن تفسير بازان ينطبق فقط على الحالة الخاصة بفيلم «المواطن كين». والتوليف المعبِّر فى أفلام «السيدة من شانغهاى» Thy Lady From Shanghai، «فالستاف»، و«القصة الخالدة» The Immortal Story، وأفلام أخرى لويلز ليس له علاقة بـ«الخلاصة الزمانية» (فيما عدا أن يكون كل المونتاج له هذا المعنى)، وهو يشكل غالبًا نسيج السيناريو.

فيلم «فالستاف» يقدِّم لنا مشكلات مُركبة، وخاصة المشكلات الصارخة والجديرة بالاهتمام، الأبعد من تلك المتعلقة بالقطع داخل المشهد (ولو أن هذه أيضًا موجودة): مشكلات بنية الفيلم بكامله، والتى تشمل كلا من التوليف الإبداعى ومشاهد اللقطة الطويلة (فيما فى ذلك اللقطة المشهدية). هنا، يحدث تضافر وتوازن الأساليب على مستوى أعلى من البنية العضوية. والأمر القابل للجدال، أن تلك البنيات تجعل من الممكن وجود تنوع وتباين بصرى ودرامى (ودرامى من الوجهة البصرية) أكبر بكثير من أساليب اللقطة الطويلة المتجانسة تقريبًا. والحق، أن فيلم «فالستاف» يمكن أن يوظف كنموذج لبناء مشهد، ولثراء، وتنوع، ومخيِّلة خيارات أسلوب مشهد. وبسبب التنوع الشكلى لمشاهد الفيلم، فإن بنيته تصبح باعثة على مقولة إضافية للتعبير السينمائى - مقولة تتعلق بالقطع بين المشاهد. وهذه القطْعات زادت بفضل تقنيات توليف الصوت الفعالة - كما فى القطعات من حانة خشنة (الظلمة غالبة على الضوء) إلى قلعة كئيبةِ (الضوء غالب على الظلمة)، والمصحوبة بغلق قوى لباب حجرة ثقيل - والتى تظهر تغيرات فورية وساحقة فى المزاج، وإيقاع التتابع، والنبرة، علاوة على التباين الدرامى الشديد. (وهذه التغيرات، بالتعريف الأضيق والأقل كلمات، مرادفات صوتية - بصرية بارعة للمشهد المشحون جدا وتغيرات الحدث فى الدراما الكلاسيكية. وفضلا عن ذلك، فهذه التغيرات تتحقق فورًا، مصحوبة غالبًا بنقل لكل العناصر المُعبِّرة سينمائيًا: الضوء، الظلام، الزوايا، النسيج، الميزانسين، الصوت).

فى مقال مفيد من نواحٍ أخرى عنوانه «فيلم موسيقى أجراس الكنيسة عند

منتصف الليل لويلز» (نشر في «فيلم كوارترلي»، خريف ١٩٧٠) يتجاهل جوزيف ماكبرايد البنية البصرية – السمعية للفيلم ويبرر هذا التجاهل بقوله إن ويلز «يكسر باستمرار قيود أدواته»، ويستخدم ممثليه من خلال آلة التصوير بطريقة مغايرة لـ«احتيال» (وهو تعبير مستخدم وكأنه يفسر نفسه بنفسه) فيلم «المواطن كين». هذا هراء، ولا يحتمل أن يتحسن على أيدي من أظهروا بإجلال مشهد المعركة ولا شيء غيره. ففيلم «فالستاف» تحفة بصرية – سمعية، وأحد أعظم الإنجازات الأسلوبية، فضلاً عن أنه أحد أعظم أفلام الستينيات (في القرن العشرين – م). وفيه، تستخدم وتوسَّع كل مقولة خاصة بالتعبير السينمائي لتحمل فكرة النزعة الإنسانية (الهيومانية) عند ويلز. فهناك لقطات مصاحبة خارجية سريعة في منظر السرقة، نفِّذت باللقطة العامة المرحة الصاخبة؛ كما أن هناك لقطات مصاحبة داخلية سريعة في مناظر الحانة، تلتقط الحركات الدوّامية للرقص والبذاءة. وهناك أيضًا وحدة الفيلم من حيث النسيج والنغمة – والتي تتحقق جزئيًا من خلال المنظر الطبيعي الريفي الإسباني الرائع والبسيط، ومن خلال ديكور الحانة البسيط على نحو متناغم، ومن خلال الحواف والشرفات والدعامات والحوائط ذات النسيج الخشن التي استخدمها ويلز على نحو تعبيري تام (بالتضافر مع زاوية آلة التصوير ووضع الممثل في المكان الملائم).

إن زوايا آلة التصوير في الفيلم، وعلى وجه التحديد نمذجة هذه الزوايا على امتداد الفيلم هي أيضًا شيء مهم بلا حدود. فهناك التدرُّج المعقَّد لوضع الزوايا – المرتبط بدقة بالتطور الدرامي في الفيلم. والزوايا المنخفضة Low angles هي الزوايا الفخمة، ومن ثم الزوايا الحاسمة في فيلم معني بالمَلَكيَّة، سواء أكانت حقيقية أم زائفة، افتراضية أم شرعية، تُحاكى على سبيل السخرية أم مستحقة. وهناك زوايا منخفضة كئيبة للملك بوقاره؛ وزوايا منخفضة أقل صرامة، وأكثر تجريبية لهوتسبر، الطامح في تاج المستقبل، وزوايا عمودية شعبية لهال، بوينز، وفالستاف – فيما عدا حين يلعب هال وجاك لعبه الملك والأبناء. حينئذ تصبح الزوايا متطرفة بصورة لا تحتمل وفقًا لروح المحاكاة التهكمية. (المناظر الأخيرة، ومناظر أخرى

منتصف الليل لويلز» (نشر في «فيلم كوارترلي»، خريف ١٩٧٠) يتجاهل جوزيف ماكبرايد البنية البصرية - السمعية للفيلم ويبرر هذا التجاهل بقوله إن ويلز «يكسر باستمرار قيود أدواته»، ويستخدم ممثليه من خلال آلة التصوير بطريقة مغايرة لـ«احتيال» (وهو تعبير مستخدم وكأنه يفسر نفسه بنفسه) فيلم «المواطن كين». هذا هراء، ولا يحتمل أن يتحسن على أيدي من أظهروا بإجلال مشهد المعركة ولا شيء غيره. ففيلم «فالستاف» تحفة بصرية - سمعية، وأحد أعظم الإنجازات الأسلوبية، فضلا عن أنه أحد أعظم أفلام الستينيات (في القرن العشرين - م). وفيه، تُستخدم وتوسّع كل مقولة خاصة بالتعبير السينمائي لتحمل فكرة النزعة الإنسانية (الهيومانية) عند ويلز. فهناك لقطات مصاحبة خارجية سريعة في منظر السرقة. نفّذت باللقطة العامة المرحة الصاخبة؛ كما أن هناك لقطات مصاحبة داخلية سريعة في مناظر الحانة، تلتقط الحركات الدوّامية للرقص والبذاءة. وهناك أيضا وحدة الفيلم من حيث النسيج والنغمة - والتي تتحقق جزئيا من خلال المنظر الطبيعي الريفي الإسباني الرائع والبسيط، ومن خلال ديكور الحانة البسيط على نحو متناغم، ومن خلال الحواف والشرفات والدعامات والحوائط ذات النسيج الخشن التي استخدمها ويلز على نحو تعبيري تام (بالتضافر مع زاوية آلة التصوير ووضع الممثل في المكان الملائم).

إن زوايا آلة التصوير في الفيلم، وعلى وجه التحديد نمذجة هذه الزوايا على امتداد الفيلم هي أيضا شيء مهم بلا حدود. فهناك التدرّج المُعقّد لوضع الزوايا - المرتبط بدقة بالتطور الدرامي في الفيلم. والزوايا المنخفضة Low angles هي الزوايا الفخمة، ومن ثم الزوايا الحاسمة في فيلم معني بالملَكيّة، سواء أكانت حقيقية أم زائفة، افتراضية أم شرعية، تُحاكى على سبيل السخرية أم مستحقة. وهناك زوايا منخفضة كئيبة للملك بوقاره؛ وزوايا منخفضة أقل صرامة، وأكثر تجريبية لهوتسبر، الطامح في تاج المستقبل، وزوايا عمودية شعبية لهال، بوينز، وفالستاف - فيما عدا حين يلعب هال وجاك لعبة الملك والأبناء. حينئذ تصبح الزوايا منطرفة بصورة لا تحتمل وفقا لروح المحاكاة التهكمية. (المناظر الأخيرة، ومناظر أخرى

عديدة، استفادت من الزاوية العكسية المرتفعة – أى من زاوية النظـــر المَلَكيَّـــة – ولكن هذه الزوايا استُخدِمَت بدرجة أقل من الزوايا المنخفـــضة). هنـــاك، أيـــضًا، بالطبع، اللقطات المائلة الختامية final angle Shots لـــ هال وفالستاف، التى تعـــد متطرفة بدرجة مساوية وان كانت غير خطيرة تمامًا.

تداخل هذه المقولات الطيِّعة هو الوحدات الزمانية للفيلم: توليفاته الإبداعيـــة ولقطاته الطويلة الرائعة. والمشهد المونتاجى الأشد روعة هو مشهد رحيل هوتسبر من كيت Kate. حيث يقرأ هارى بيرسى خطابًا ويتبارز مع كيـــت لفظيًـــا، وفـــى الوقت نفسه يستعجل ارتداء درعه. إنه يعد نفسه للمعركة – جسديًا ونفسيًا – ويؤكد ويلز ببلاغة على المزاج العسكرى المتصاعد للمشهد بالقطع المرة تلـــو الأخـــرى، وبسرعة متزايدة، على صفوف نافخى الأبواق وهم يعلنون عن المعركـــة بـــدعوة حادة إلى الحرب. ما أُبدع فى هذا السلوك هو التوليف البصرى والسمعى، المتقاطع بين صور هارى بيرسى فى حركته وصور نافخى الأبواب فى حركتهم، فالـــصور تقوِّى الأصوات، والأصوات تقوِّى الصور. وبالتـــالى، فالمـــشهد يحـــوى إثـــارة متصاعدة، أى إثارة شهوانية على نحو لافت للنظر، تزود تضمين النص بالحيوية، حيث يتحول إيروس (إله الحب عند الإغريق – م) عند هارى من الزوجـــة إلـــى الحرب.

مشهد المعركة هو أيضًا مشهد مونتاجى، وهو فى البداية مكون فى الغالـــب من لقطات مصاحِبة للمعركة من كل جوانب المنطقة المحيطة بهـــا، وكـــل نهايـــة جديدة محملة بهدف مقصود تصبح غير قابلة للتمييز فى الطين و«اللخبطة» عنـــد المركز، وبقدر ما يصبح المركز هو كل شىء تصبح اللقطات ساكنة وقابلة للتبادل أكثر فأكثر، كما لو أنها ليست المادة التى نظرت إليها آلة التصوير: كل شىء هـــو الشىء نفسه.

فى مشهد هارى بيرسى تنضم لغة الحوار إلى إيقاع النـــصوص البـــصرية والسمعية، والعكس بالعكس. ويحدث هذا، أيضًا، فى مشهد مبكر مـــع فالـــستاف،

وهال، وبوينز، وهو مشهد لقطة طويلة، يدور فيه كل منهم حول الآخر برشاقة أثناء مزاحهم معًا – والمشهد أشبه بلحن إضافى counterpoint مبهج ومضبوط لجُمل الحوار ذاتها. وفى تتبعه لشخصياته بآلة تصوير سلسلة، يتحرك ويلز أيضًا بمهارة بين لقطات لثلاث شخصيات Three-Shots مع تضافر متنوع من لقطة لشخصيتين Two-Shot، وعندما تختفى شخصية وتتجنبه الشخصيتان الأخريات، يتوحد الثلاثة من جديد بعدئذ – الجميع فى لقطة واحدة.

إن لقطة طويلة بدرجة مفرطة، قابلة للتقسيم إلى أربعة أو خمسة أطوار، تظهر مؤخرًا فى الفيلم وتكشف عن إمكانات جديدة لشكل اللقطة الطويلة كنموذج لبناء المشهد. وهذا المشهد (المأخوذ من مسرحية هنرى الرابع، الجزء الثانى، الفصل الخامس، المنظر الثالث) هو المشهد الذى يسمع فيه فالستاف بموت هنرى الرابع فيندفع خارجًا ليحيِّى الملك الجديد وليلاقى، بالتالى، مصيره. فى الطور الافتتاحى للقطة (الطويلة) يرقص شالو وسيلانس ويغنيان فى مقدمة المنظر، بينما فالستاف يذهب ويجئ فى وسط المنظر، ويرحل شالو وسيلانس إلى اليمين فى حين يمشى فالستاف مبتعدًا إلى الخلف فى عمق الإطار، حيث يجلس ويتحدث مع وصيفه لبعض الوقت؛ ويدخل بستول بمزاج مرح يتبعه شالو والآخرون، ويتقدم فالستاف إلى الأمام – كل الشخصيات هى الآن فى مستوى واحد؛ ويعلن بستول أخيرًا أخباره، ويتقدم فالستاف إلى الأمام بدرجة أقرب فى الإطار (تميل آلة التصوير لتصويره فى هذا الوضع – «حركة رأسية» م)، ويلقى خطابه ثم يرحل ويتبعه الآخرون. كل من هذه الأطوار (الأربعة أو الخمسة فى هذه اللقطة الطويلة كما يقترح الناقد – م) يحقق حالة مزاجية مختلفة، متميزة عن الحالة التى يحققها الطور السابق له – المرح السوداوى فى الرقص للمرة الأولى؛ حزن وعزلة فالستاف، اللذان يتأكدان بصغره فى الإطار؛ ثورة الشخصيات المفاجئة عند دخول بستول؛ المرح الأصيل الذى تستقبل به أخباره؛ توقعات فالستاف الأكثر خطورة حين يتأمل تضمينات الأخبار المتعلقة به؛ نبله وانخداعه عندما يتداعى تحت عبء هدفه السامى. وهذا استخدام ممتع بدرجة كبيرة للقطة الطويلة، فيما يمكن أن يسمى

صيغتها المسرحية، التى تقوم بوظيفتها استنادًا إلى آلة التصوير الثابتة فى موضعها (قبل الحركة الرأسية الختامية) تقريبًا كطور خشبة المسرح القديم، والذى يظهر فيه تتابع للأحداث والحركات، يحقق بالتالى تتابعًا مرهفًا ودقيقًا للانفعالات.

# هـــوامش

(١) Alexandre Astruc, "Fire and Ice," in Cahiers du Cinema in English, No. 1, pages 70-71.

(٢) André Bazin, "The Evolution of Film Language," in The New Wave, edited by Peter Graham, 1968, pages 29-30.

(٣) Shots 228-255 in the Byrne shot analysis of Nosferatu, Films of Tyranny Madison, 1966.

(٤) The Logic of Hegel, London, 1965, page 173.

(٥) "The Evolution of Film Language," in Graham, page 46.

# بعض موضوعات (موتيفات)
# الفيلم الأسود

**جى. إيه. بلاس،**

**إل.اس. بيترسون**

هذا المقال المزود بالصور الفوتوغرافية المساعدة يسد فجوة لافتة للنظر: فرغم كل الاحترام للسينما كفن بصرى، إلا أنه نادرًا ما نجد كتابًا واحدًا فى النقد السينمائى يستخدم الصور الثابتة لهدف ما أكثر من أن تكون زخرفةً (ديكورًا) أو استدعاءً عامًا للحالة المزاجية لفيلم. والغريب، أن بعض المجلات مثل «سكرين» تؤْثر ألا تطبع صورا ثابتة على الإطلاق، مفضلة ذلك على أن تكون عرضة للاتهام بأنها تستخدم الصور الثابتة لمجرد الزخرفة. ولكن الإخراج «الميزانسين»، ولا مناص من ذلك، عنصر بصرى وحيوى يخص الأسلوب والمعنى. وهو يعمل مع شفرات أخرى – فيما يتعلق بالسرد، أو الخطاب الكلامى، أو الموسيقى –، ولكن الأسلوب البصرى الذى يتشكل بواسطة حركة آلة التصوير، والعدسات، والإضاءة، والتكوين، يظل شيئًا أساسيًا، وأمرا مدونًا (من خلال الكتابة عنه – م) على نحو هزيل بصورة تدعو إلى الدهشة.

وقد بدأ جى. إيه. بلاس J. A. Place، وإل. إس. بيترسون L. S. Peterson فى سد هذه الفجوة بالرجوع إلى موضوع الفيلم الأسود، وهو موضوع ملائم على نحو فريد. فهذه الأفلام الهوليوودية المظلمة المتشائمة التى وُجدت فى الأربعينيات وأوائل الخمسينيات (من القرن العشرين – م) تقدم نموذجا واضحًا لموضوعات (موتيفات) بصرية (يمكن أن تُفرّق، من خلال دراسة توكيدية بدرجة أكبر، إلى جدائل إخراجية مميزة)، تجعل الفيلم الأسود مجموعة من الأفلام

**لا يمكن فهمها تماماً إلا من خلال تحليل للأسلوب. والمصطلحات التى يُدخلها بلاس وبيترسون هنا توفِّر أداة ضرورية للتحليل، كما توضح القيمة الإيجابية لتضافر خلفية صنع الأفلام مع منظور تحليل. وبما أن بازان وأيزنشتاين مالاَ إلى عدم التشديد على السمات المميزة المعبرة للقطة، بينما يسعى كُتَّاب، أحدث بكثير من حيث الزمن، إلى مناقشة الأسلوب البصرى دون مفردات كافية أو أمثلة ملموسة، فإن كتابات بلاس وبيترسون تحتل مكاناً كمدخل إلى هذا المجال الذى لم يستكشف بالفعل.**

* * *

> شارع مظلم فى الساعات المبكرة من الصباح، يلوثه انهمار قطرات مطر غزير مفاجئ. وتُشكل مصابيح الإضاءة هالات فى الضباب. وفى غرفة فى شقة بلا مصعد، يغمرها وميض متقطع لإعلان بضوء نيون يأتى عبر الشارع، ينتظر رجل أن يَقْتل عمداً أو يُقتَل... ظلال فوق ظلال فوق ظلال... كل لقطة ذات إضاءة ضعيفة متلألئة، لدرجة أن قطرات المطر تتلألأ عبر النوافذ أو حواجب الريح الزجاجية مثل الزئبق، والفِراء يُضاء بهالة ضعيفة، والوجوه تقلِّمها بشدة ظلال، ترمز عادة إلى سجن ما للجسد أو الروح.

**جويل جرينبرج وتشارلز هايام**

"كتاب" هوليوود فى الأربعينيات

كل محاولة، تقريباً، لتعريف الفيلم الأسود Film Noir تتفق على أن الأسلوب البصرى هو الخيط المتين الذى يربط الأفلام بالغة التنوع، التى تُشكل معاً هذه الظاهرة. والحق، أنه لا توجد تفسيرات سياسية أو اجتماعية مناسبة – «خيبة أمل ما بعد الحرب»، «الخوف من القنبلة»، «الاغتراب العصرى» – يمكنها أن تجتمع وتتحَّد فى أسلوب مرضٍ، على هذا النحو المتباين بل والمثالى للفيلم الأسود،

كما فى أفلام: «تعويض مزدوج» Double Indemnity، و«لورا» Laura، و«فى مكان مهجور» In a Lonely Place، «فرقة الجاز الكبيرة» The Big Combo، و«قبلنى شدة». وأمزجة الفيلم الأسود المميِّزة المتعلقة بالخوف المرضى من الأماكن المقفلة أو الضيقة، وبالبارانويا (جنون العظمة، جنون الاضطهاد، جنون الارتياب)، وباليأس والعدمية تشكل رؤية إلى العالم لا يعبَّر عنها من خلال إحكام الأفلام، ولا الحوار الموجز، ولا من خلال حبكاتها المُربكة، غير القابلة للحل غالبا، بل يعبَّر عنها فى النهاية من خلال أسلوبها اللافت للنظر.

لكن كيف يمكن أن نناقش هذا الأسلوب؟ بدون أن تكون الأفلام أمام أعيننا، يصبح من الصعب عزل عناصر الأسلوب البصرى الأسود ودراسة كيفية تأثيرها. وعلاوة على ذلك، ففى حين أن نقاد وطلاب السينما يودون التحدث عن اللقطات والصور، فإننا نفتقد غالبًا لغة تواصل لهذه الأفكار البصرية. وهذا المقال محاولة لأن نستخدم، فى سياق نقدى، المصطلحات التقنيَّة المستعملة عمومًا على مدى خمسين عامًا من جانب مخرجى ومصورى هوليوود، وعلى أمل أن يكون ذلك خطوة جيدة نحو تحقيق تلك اللغة. وليس المقصود بالمقال أن يكون مستوفيًا أو متعنتًا فى مطالِبه. فهو مجرد مناقشة - مصحوبة بصور مكبرة لأطر (كادرات) حقيقية من الأفلام - لبعض الموضوعات البصرية الخاصة بأسلوب الفيلم الأسود: لماذا تُستخدم؟، كيف تُستغل؟ وماذا يمكن أن نسميها؟

## أسلوب تصوير الفيلم «الأسود»

### إضاءة وآلة تصوير غير تقليديين

لتصوير شخصية من موضع بسيط وأساسى ومضاء لآلة تصوير، يتطلب الأمر ثلاثة أنواع مختلفة من الإضاءة، يسميها المصورون: «الإضاءة الرئيسية key light»، و«الإضاءة المكمِّلة» fill light، و«الإضاءة الخلفية» back light. والإضاءة الرئيسية هى المصدر الأساسى للإضاءة، الموجهة إلى الشخصية، عادة،

من أعلى ومن أحد جانبى آلة التصوير. والإضاءة الرئيسية عمومًا هى ضوء مباشر شديد ينتج ظلالاً محددة بوضوح. والإضاءة المكمّلة، التى توضع قرب آلة التصوير، هى إضاءة ناعمة منتشرة أو غير مباشرة تمتد إلى الظلال التى توجدها الإضاءة الرئيسية. أما الإضاءة الخلفية فهى لمعان ضوئى مباشر على الممثل من الخلف. يضيف بُقعًا مهمة أشد إشراقًا، وذات تأثير يعطيه شكلاً يميزه عن الخلفية.

التقنية الضوئية السائدة التى استخدمت فى أوائل الأربعينيات (من القرن العشرين – م) هى الإضاءة العالية high-key lighting، والتى تكون فيها النسبة بين الإضاءة الرئيسية والإضاءة المكملة نسبة بسيطة. وبالتالى فإن شدة الإضاءة المكمّلة تكون كبيرة بدرجة تكفى لتنعيم الظلال الخشنة التى توجدها الإضاءة الرئيسية. وهذا يعطى ما كان يعدُّ تعبيرا عن الواقع، والذى يشكّل فيه وجه الشخصية على نحو جذاب، ولكن دون مساحات الظلمة المبالغ فيها أو غير الطبيعية. وإضاءة الفيلم الأسود إضاءة ضعيفة low-key (إعتام)، نسبة الإضاءة الرئيسية فيها إلى الإضاءة المكمّلة هائلة، وتخلق مساحات من الظلال السوداء الشديدة التباين والثرية. وخلافا للإنارة المتماثلة الناتجة عن الإضاءة العالية، والتى تسعى لتكشف على نحو جذاب كل مساحات الإطار، فإن أسلوب الفيلم الأسود فى الإضاءة الضعيفة يعارض الضوء بالظلام، ويخفى الوجوه، والغرف، والمناظر الطبيعية المدينية – ومع التوسع يخفى الدوافع والشخصية الحقيقية – فى الظل والظلمة التى تحمل دلالات الغامض والمجهول.

والإضاءة الخشنة للأسلوب الأسود فى الإضاءة الضعيفة استُخدمت باطراد فى تصوير ممثلات الأدوار الرئيسية، اللاتى كانت لقطاتهن القريبة، تقليديًّا، ذات إضاءة منتشرة (بوضع إما شاش زجاجى أو ناشر ضوء آخر فوق مصدر الضوء الرئيسى، أو بوضع ناشر زجاجى أو شاش فوق عدسات آلة التصوير ذاتها) لعرض الممثلة بأفضل مزاياها. وبالتباين مع الإحساس بالنعومة والضعف، اللذين تخلفهما هذه التقنيات لانتشار الضوء، فبطلات الفيلم الأسود كن يصورن فى لقطات

قريبة خشنة، غير رومانسية، ذات إضاءة مباشرة، غير منتشرة، تخلق جمالا سطحيًا أشبه بجمال التماثيل، يبدو أشد إغراء، وإن كان صعب المنال، فهو جمال مغوٍ ومتحجّر فى آن واحد.

الوضع الشائع والتقليدى إلى حد كبير للإضاءة، آنئذ وفى الوقت الحالى، يعرف باسم موضع آلة التصوير فى إضاءة الثلاثة أرباع "three-quarter lighting" set-up، وهو الذى توضع فيه الإضاءة الرئيسية إلى أعلى وأمام الممثل وعلى أحد جانبيه وبزاوية ٤٥ درجة تقريبًا، وتكون الإضاءة المكملة منخفضة وقرب آلة التصوير. ولأن الوجه الجذّاب، المتوازن، والمتجانس الذى يقدم على هذا النحو لابد أن يكون مناقضًا antithetical لتصوير أمزجة الفيلم الأسود النموذجية المتعلقة بالبارانويا، والهذيان الارتعاشى Delirium، والترهيب، فإن مصورى الأفلام السوداء يضعون إضاءاتهم الرئيسية والمكمّلة والخلفية فى كل تنويعة يمكن تصوُّرها لتقديم مخططات الضوء والظلام اللافتة للنظر وغير العادية. فالتخلص من الإضاءة المكمّلة ينتج مساحات من السواد التام. ويجرى إدخال بقع ضوئية أشد إشراقًا (إضاءة عالية – م) وغريبة، ويحدث هذا غالبًا على وجوه الأشرار والمعتوهين. والإضاءة الرئيسية قد تنقل لتصبح خلف وعلى أحد جانبى الممثل، وحينئذ تسمى الإضاءة المعززة "kick light". أو أنها يمكن أن تنقل لتصبح إلى أسفل، أو إلى أعلى فوق الشخصيات لتخلق ظلالاً غير طبيعية وتعبيرات وجوه غريبة. وقد يؤدى الممثلون منظرًا كاملاً فى الظل، أو أنهم قد يقدَّمون فى صور ظلية مقابل خلفية مضاءة.

التضاد الدائم بين مساحات الضوء والظلام هو الذى يُميِّز، قبل كل شىء، فن التصوير السينمائى للفيلم الأسود. وتبدو مساحات صغيرة من الضوء على حواف كائنات مغمورة بالظلام، الذى يهددها من كل جانب. وهكذا، فإن الوجوه تصور بإضاءة ضعيفة، والمناظر الداخلية تكون مظلمة دائما، ومصحوبة بأنماط ظل لنذير شر يهاجم الجدران، والمناظر الخارجية (الليلية – م) تصور فى الليل الحقيقى night-for-night. أما المناظر الليلية السابقة على الفيلم الأسود فقد كان

معظمها يصور فى الغالب بنظام «الليل الأمريكى» "day-for-night"، أى أن المنظر يصور فى ضوء النهار المشرق، ولكن تُوضع مُرشّحات فوق عدسات آلة التصوير، مصحوبة بتقييد كمية الضوء الداخلة إلى آلة التصوير، لخلق الوهم بالليل. أما التصوير فى الليل الحقيقى – night-for-night المناظر الليلية التى تصور ليلاً بالفعل – فإنه يحتاج إلى أن تكون مصادر الضوء الاصطناعية مفيدة تمامًا بحيث تنير كل مساحة ضوئية مرئية فى الإطار. والتأثير الناتج يكون أحد أشد التباينات، فالسماء تصير سوداء فاحمة، فى مقابل السماء الرمادية فى التصوير بنظام الليل الأمريكى day-for-night. وعلى الرغم من أن تصوير المناظر الليلية بنظام الليل الحقيقى يصبح أمرًا بسيطًا، أكثر تكلفة وإهدارًا للوقت من التصوير بنظام الليل الأمريكى، فإن كل فيلم أسود تقريبًا حتى الأفلام الرخيصة من الفئة «ب» استخدمت نظام التصوير فى الليل الحقيقى عمومًا كعنصر مكمّل لنظرة الفيلم الأسود.

كان هناك مطلب أعظم لتصوير الفيلم الأسود هو «عمق المجال». وكان أمرًا جوهريًا فى كثير من اللقطات القريبة أو المتوسطة، حيث تُحرك البؤرة إلى خلفية المنظر حتى تصبح كل الأشياء والشخصيات مرئية بوضوح in sharp focus، وبالقدر نفسه بالنسبة لكل منها. ان عالم السينما، بالتالى، مصنوع من كون مغلق، كل شخصية فيه ترى كوجه آخر تمامًا لبيئة لا مبالية سوف تبقى ثابتة فترة طويلة بعد موتها؛ والتفاعل بين الإنسان والقوى الممثلة بتلك البيئة فى الفيلم الأسود مرئى بوضوح دائمًا. وبسبب الخواص المميزة لعدسات آلة التصوير، توجد طريقتان لزيادة عمق المجال: زيادة كمية الضوء الداخلة إلى العدسات، أو استخدام عدسات ذات بُعْد بؤرى أطول. وبسبب مستويات الإضاءة المنخفضة المستخدمة فى التصوير بالإضاءة الضعيفة low-key، والتصوير ليلاً للمناظر الليلية، فإن العدسات ذات الزاوية المنفرجة wide-angle lens استُخدمت غالبًا للحصول على عمق المجال الإضافى المطلوب.

وبجانب تأثيرها على عمق المجال، فالعدسات ذات الزاوية المنفرجة لـديها خواص تشويه معينة يمكن استخدامها تعبيريًا. فكلما اقتربت الوجوه أو الأشياء من العدسات المنفرجة الزاوية مالت إلى الانتفاخ ظاهريًا. (اللقطة الأولى ل كوينلانـد فى فيلم «لمسة شر» Touch of Evil مثال صارم على ذلك). وهذا التأثير يستخدم غالبًا فى الأفلام السوداء فى اللقطات القريبة لرجال العصابات الأشبه بالخنازير أو السياسيين، أو لتكثيف نظرة الرعب على وجه البطل عندما تقترب منه قوى القدر. وهذه العدسات تخلق أيضًا الوضع المعكـوس أو المقلـوب Converse المتعلـق ب«التأثيرات المقربة» Indistancing Effects المعروفة للعدسـات المقرِّبـة ذات البعد البؤرى الكبير: للعدسة المنفرجة الزاوية تأثير جرّ المشاهد إلـى الـصورة، واحتوائه فى عالم الفيلم، وبالتالى جعل الأحداث العاطفية أو الدرامية لصيقة بدرجة أكبر.

## أسلوب إخراج الفيلم «الأسود»

### ميزانسين غير تقليدى

الشيء المتمم لأسلوب تصوير الفيلم الأسود، فى الأفلام الأفضل من حيـث الإخراج، هو ميزانسين معدٌّ لإثارة، وهزّ، وإرباك المشاهد بالتوازى مع الإربـاك المستشعر من جانب أبطال الفيلم الأسود. وتوازن التكوين داخـل الإطـار، علـى الأخص، يكون ممزّقًا وغير مشجِّع غالبًا. ولقطات الثلاثة أشـخاص three-shots المتناغمة تقليديًا ولقطات الشخصين two-shots المتوازية، والتى تقتبس من مبادئ التكوين فى التصوير الزيتى لعصر النهضة (الرينسانس)، نادرًا مـا تـشاهد فـى أفضل الأفلام السوداء. فالأكثر شيوعًا هى التكوينات الشاذة والبعيدة عـن الزوايـا المعتادة off-angle لشخصيات موضوعة بغير نظام فى الإطار، والتى تخلق عالمًا غير مستقر أو آمن، أى يتوعد دائمًا بقسوة وبشكل فجائى. ووسائل ضبط الإطـار الموحى بالخوف المرضى من الأماكن المقفلة أو الضيقة (رهاب الاحتجاز) مثـل

الأبواب، والنوافذ، والسلالم، وهياكل الأسِرَّة المعدنية، أو ببساطة الظـلال تفـصل الشخصية عن الشخصيات الأخرى، وعن عالمها، أو عن انفعالاتها الخاصة. وتبدو الأشياء كما لو أنها تشق طريقها إلى أمامية المنظر لتتخذ مظهرًا أكثر قـوة مـن البشر.

وتتخذ الأشياء فى الإطار، غالبًا، أهمية مزعومة، لأنهـا، ببـساطة، تقـوم بتحديد تكوين راسخ. والصور ذات الأطر والصور المنعكسة من المرايا، بعيدًا عن تعبيراتها الرمزية عن الذات المشرذمة أو الصورة المثالية، تتخـذ شـكل صـفات مشئومة ومنذرة بالشر فحسب، لأنها بارزة جدا من حيث التكوين. ومن المـألوف بالنسبة لشخصية، أن تظهر فى لقطة شخصين متوازنة تضمها هى ذاتها وصورتها المنعكسة فى المرأة أو ظلها. وتلك التكوينات، وإن كانت متوازنة ظاهريًا، تبدأ فى فقد رسوخها كبديل رمزى فى سياق الفيلم، وإمَّا تُعْرض لتفقد أهميتها الظاهريـة أو تُعرض بطريقة أخرى لتثبت أنها ذات بديلة مهيمنة أو مدمِّرة. وبالمثـل، فـصور النساء، ذات الأطر والموجودة فى كل الأوقات، تبدو كأنها تسجن الأوجه المأمونـة والعاجزة للشهوة الجنسية الأنثوية، والتى تقع بطلات الفيلم الأسود، من خلالها وبلا استثناء، فى الحب. ولكن فى سياق الفيلم، عندما تصبح القوى الخلقية المنعكسة فى اللوحة الزيتية أقرب إلى مزيد من اللحم والدم الفاسدين، فإن التكوينات التى تعتمـد على الصورة (البورتريه) المستطيلة الشكل من أجل التوازن، تنقلب إلـى فوضـى شاملة، ويصبح الوجه المؤطَّر ذو المعرفة غير المحدودة والصامت تذكير سـاخر بتهديد المرأة الفعلية.

فى استغلالهم لـ«حجم الشاشة» أيضًا، يـستخدم مخرجـو الفـيلم الأسـود تنويعات مشوِّشة للقطات القريبة والمتوسطة والعامة التقليدية. وهم يُرسخون لقطات عامة لموقع جديد محظور غالبًا، ليوفروا للمشاهد، وبأية حـال، توجهًـا مكانيًـا. واللقطات القريبة جدًا، وضبط إطار الرأس أو الـذقن تكـون جميعهـا فـضولية ومزعجة. وهى تستخدم أحيانًا فى حالة الممثل الذى يؤدى دورًا شـريرًا متوعـدًا، وفى أحيان أخرى تُدَّخر لعرض الزوجين المطاردين اللذين تتعرض ألفتهما للتهديد

أو الانتهاك. واللقطة النموذجية فى الفيلم الأسود ربما تكون اللقطة العامة جدا المشرفة (المأخوذة من أعلى وكأنها من عين طائر – م) extreme high-angle long shot، وهى لقطة ثقيلة الوطء ونبوئية تزدرى ضحيتها العاجز لتجعله أشبه بفأر فى متاهة. والقطع فى الفيلم الأسود يعارض المألوف غالبًا بتغييرات متطرفة فى زوايا التصوير وحجم الشاشة لخلق تجاورات صادمة، مثل القطع الذى يُستخدم فى أغلب الأحيان من لقطة قريبة جدا إلى لقطة عامة مشرفة لرجل مطارد خلال ظلام شوارع مدينة.

وحركات آلة التصوير تستخدم باقتصاد فى معظم الأفلام السوداء، ربما بسبب النفقة الكبيرة اللازمة للقيام بلقطة متحركة محكمة أو لقطة محكمة يستخدم فيها حامل الميكروفون (لتسجيل الحوار أثناء التصوير – م) boom shot أو ربما لمجرد أن مخرجى الأفلام السوداء يفضلون القطع، لأجل إحداث تأثير، من لقطة قريبة إلى لقطة عامة عن اللقطة الانتقالية bridge التى تتفوق بنعومة وتكون أقل مباشرة من خلال استخدام حامل الميكروفون. إن ما يحرك اللقطات هو أنها تكون مُعدَّة فيما يبدو لأن تصبح آخذة بعين الاعتبار، ومرتبطة غالبًا وعلى نحو مباشر جدا بانفعالات الشخصيات. والمثال النموذجى هو اللقطة التى تتحرك فيها آلة التصوير للخلف أمام رجل يجرى، والتى يجرى إشراك المشاهد فيها، مباشرة، فى الحركة وإثارة المطاردة، وهى تسجّل الرعب البادى على وجه الشخصية؛ وتنظر من فوق كتفه إلى القوى، المرئية أو غير المرئية، التى تطارده. وتقوم آلات تصوير لانج (فريتز لانج – م) وراى Ray وبريمنجر، غالبًا، بعمل حركات اقتراب وابتعاد قصيرة، تكاد ألاَّ تدرك، حتى وهى تشوه تكوينًا راسخًا، أو وهى تشدد قليلا على شخصية، نعطيها آنئذ اهتمامًا أشد.

إن «المرآة القاتمة» للفيلم الأسود تخلق بيئة غير مستقرة بصريًا، ليس لدى أى شخصية فيها قاعدة أخلاقية ثابتة، تستطيع العمل وفقًا لها بلا تردد. وكل محاولات إيجاد الأمن والطمأنينة تُجتثُّ بالتصوير السينمائى والميزانسين غير التقليديين. ويصبح الصواب والخطأ نسبيين، وخاضعين لنفس التشويهات

والتمزيقات التى تسببها الإضاءة وطريقة العمل بآلة التصوير. والقيم الأخلاقية، مثل الشخصيات، التى تدخل إلى، وتخرج من، الظلّ، تتغيَّر باستمرار ولابد أن يعاد تحديدها مع كل تغيُّر. وفى الأمثلة الأكثر شهرة للأفلام السوداء، كلما انجرفت الحكايات بتهور إلى التشوش والخروج عن الموضوع، فإن العلاقة غير المستقرة لكل شخصية بالعالم، وبالناس الذين يقيمون فيه، وبنفسها وبعواطفها الخاصة، تصبح جميعها وظيفة أسلوب بصرى.



شكلان بشريان فى صورتين ظليتين (سلويت)، يقفان فى وِضْعتين صارمتين، تلائمان رجلا وامرأة عصريين مشغولى الفكر فى المشهد الختامى من فيلم «فرقة الجاز الكبيرة». والإضاءة الخلفية للدخان السميك، والضوء مُطوّق على نحو منذر بسوء، والمرئيان فى خلفية المنظر يجردان لحد كبير البيئة إلى عالم عصرى سُفلى.



إضاءة مباشرة، وغير منتشرة لباربرا ستانويك فى فيلم «تعويض مزدوج» تخلق جمالا سطحيا أشبه بقناع، وصارما، بالمقارنة مع إضاءة فريد ماكمرى «المتحجر القلب» والذى يبدو ناعما وحساسا.





فيلم الحرارة الشديدة The Big Heat

إلى اليسار إضاءة عالية لنقل الحالة السوية، والمعتادة لزوجة جلين فورد البرجوازية.

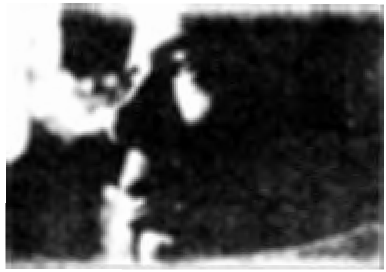
إلى اليمين إضاءة منخفضة لسيدة تسكن «العالم الآخر». مساحات الظل تلمّح إلى الشرير، المخفى المجهول.



الممثلة ذاتها فى لقطة ذات إضاءة أشد نعومة بوضع مرشح انتشار ثقيل فوق عدسات آلة التصوير. الإحساس بالألفة يُنقل إلى مدى أبعد باستخدام اللقطة القريبة المخنوقة Choker.



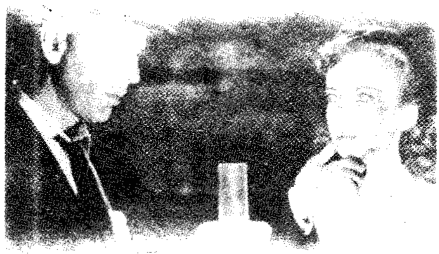
إضاءة مباشرة شديدة على وجه بلا «مكياج» تخلق لقطة كبيرة لكاثى أودونيل الساخرة المنكرة للخير عند البشر فى بداية فيلم «إنهم يعيشون ليلاً».



إضاءة معززة فى اللقطة الأولى لـ لى مارفن فى فيلم «الحرارة الشديدة»، ترسخه فورا كممثل يؤدى دورًا شريرا، يهدد بالانطلاق فى العنف. تقييد عمق المجال، ودوران رأسه تجاه آلة التصوير يعطيان لشخصيته قوة ويضبطان الإطار.



إضاءة عالية غريبة فوق عينى بوجارت تُدخل صفة شرٍّ وجنون إلى الوصف الزائف لدوره فى القتل فى فيلم «فى مكان موحش» In a lonely place.



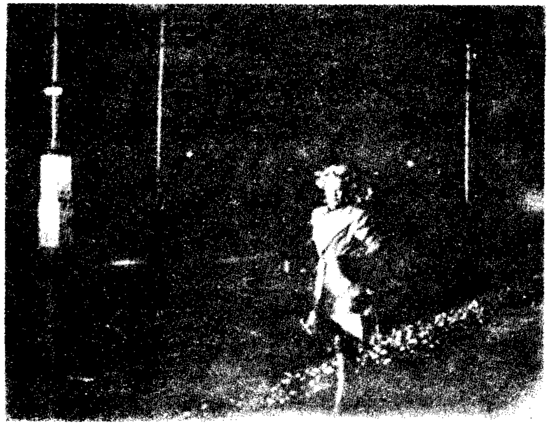
بوجارت يتأكد أخيرًا من أنه يحب لوبينو فى فيلم «سييرا العالية»High Sierra. الإضاءة الرئيسية الموضوعة إلى أسفل تخلق إنارة صارخة، تُعرض من خلالها الأحاسيس الداخلية للشخصيات ويُكْشف سرها.



فورد وجراهام فى فيلم «الحرارة الشديدة» تربطهما مساحة الظل فى المكان، والموجودة فوق الحائط، وتخلق جسرا بين نظرتيهما.



ماتى وزوجها السجين فى فيلم «إنهم يعيشون ليلا». تعارض مساحات الضوء والظلام فى الإطار يفصل الشخصيتين فى المكان. وماتى لن تسترد زوجها بعد إخبارها بالإفراج عنه.



باربرا ستانويك تحت السماء السوداء العميقة لتصوير لقطة ليلية ليلاً من فيلم «تعويض مزدوج». كل مساحة مضاءة فى اللقطة تحتاج إلى ضرورة إحضار مصدر ضوء اصطناعى



خطوط معمارية جسورة متسمة بالوضوح. فوق عمق المجال الكبير للعدسات المنفرجة الزاوية، تقلل أهمية ريتشارد ويدمارك فى التكوين فى فيلم «الليل والمدينة» Night and The City.



عندما يتخذ مالك النادى الليلى فى فيلم «الليل والمدينة» قرارا «بالانتقام من هارى»، فإن هذه اللقطة القريبة المنخفضة بالعدسة منفرجة الزاوية تشوه بالفعل وجهه السمين على نحو غريب. وتلقى الإضاءة الجانبية القوية من اليمين ظلالا غير عادية على الجانب الأيسر من وجهه، تحمل دلالات الفساد والشر



رجلان من رجال الشرطة يشكلان كتله معتمة وعمودية لا تتوازن مع الشكل الأفقى الأصغر الأكثر إضــاءة لقاطع طريق صغير السن ومريض، كانا على وشك القيام بتعذيبه فــى فــيلم «علــى أرض خطيــرة» On Dangerous Ground. إن نظرات رجلى الشرطة إلى أسفل، ووضع جسديهما، والخط المحــدد لإطــار الفراش، تخلق جميعها خطا قطريا شديد التحدر من القمة يسارا إلى القاع يمينا فى تكــوين متقلقــل وغيــر متوازن.



الحالة السوية لهذين الزوجين النمــوذجين فى حبهما فى فــيلم «وراء نطــاق شــك معتدل» Beyond A Reasonable Doubt تجتث من جذورها بوضعهما غير المستقر فى إطار غير متوازن.

إحدى لقطات الشخصين القليلة جدا المتزنة على نحو تقليدى لهاتين الشخصيتين من بين جميع اللقطات فى فيلم «فى مكان موحش». بوجارت وجراهام يمران بلحظة نادرة من الأمان والطمأنينة. وهذه اللقطة تُقطع إلى لقطة شخصين.



هذه اللقطة تقطع لشخصين منزعجين عندما راح رجل الشرطة الذى يتعقب الزوجين يهاجم الحانة. شخصيتان كلتاهما فى لقطة قريبة محكمة تنقل تعرّض ألفتهما للانتهاك.

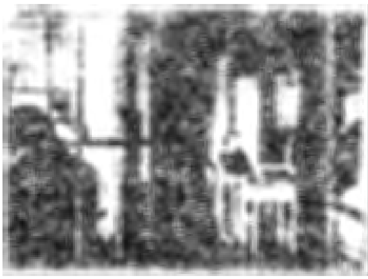




لقطة قريبة جدا لعيني بوجارت تحيط بهما الظلمة العازلة لليل والمدينة في فيلم «في مكان موحش».



شخصيتان منعزلتان تفصلهما وسائل ضبط حدود الإطار في تكوين من الخطوط المقلّصة العمودية والأفقية تستخدم لسد المسافة بينهما بخط قطري دراماتيكي من اللمحات المتبادلة في فيلم «في مكان موحش».



وسائل ضبط حدود الإطار الصارمة، والاختلافات في الإضاءة وحجم الشاشة والحركة، والتي تستخدم على مستويات مختلفة، تفصل رجلا عن امرأة في فيلم «الليل والمدينة».



دانا أندروز مؤطَّر خلف خزانة (أشياء نفيسة) في فيلم «لورا» Laura. الأشياء القوية في أمامية المنظر تبدو على الفور متقلصة ورمزية لموقف خطر، يهدد في أي لحظة بتحطمها على الأرض.



صور المرآة المنعكسة الكثيرة لجلوريا جراهام فى فيلم «الحرارة الشديدة» توحى ب«جانبها الآخر»، الذى يظهر أثناء الفيلم.



ظلّ إدموند أوبريان فى فيلم «القتلة» The Killers يوحى بذات بديلة. ذات أكثر شرًا تتعايش مع حيز الإطار. هذه الصورة والصورة المكبرة للإطار السابق عليها هما بالفعل لقطتا شخصين لشخصية واحدة فقط.



صوة (بورتريه) منذرة بالسوء، الذى يتأكد من خلال وظيفتها التكوينية الغالبة بصنع لقطة شخصين متوازنة، تبرز على نحو صارخ على امتداد أحداث فيلم «امرأة فى النافذة» Woman in The Window. إن صـــورة المرآة المنعكسة المتواصلة لجوان بينيت وشخصيات أخرى تلمِّح ببراعة إلى ذواتهم البديلة، والتى تظهر عند نهاية الفيلم حين يستيقظ البطل فيكتشف أن كل شىء كان حلمًا.

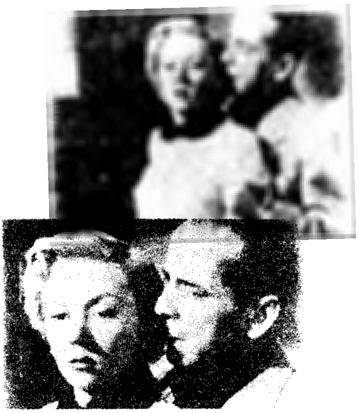




لقطة قريبة خانقة Choker تؤكد على الوجـه الغريب المتنافر الملامح لهوارد داسيلفا فـى مشهده الأخير من فيلم «إنهم يعيشون ليلا».



لقطة من زاوية مرتفعة لــ فيرلى جرانجر من فوق كتف كاثى أو دونيل، ترسخ ترفعها الأخلاقى عليه فـى بداية فيلم «إنهم يعيشون ليلا».



لقطة بحركة مقتربة قصيرة، تنتهى بلقطة قريبة لشخصين، تعبر عن الخوف ورهاب الاحتجـاز (الخوف من الأماكن الضيقة أو المقفلة) اللــذين تشعر بهما جراهام فى فيلم «فى مكان موحش».

# تحوّل موضع جدال

## فريد كامبر

هذا المقال، الذى نُشر فى العدد الأخير من مجلة «سينما» البريطانية التى لم تدم طويلاً ، وكجزء من سلسلة عنوانها «مقالات فى الأسلوب البصرى»، يصف فيه فريد كامبر Fred Camper الوسيلة التى يخلق بها فرانك بورزاج Borzage عالما غير مادى من السمو الروحى، يتركز حول أولئك الذين يتعلمون قبول طبيعتهم الروحية الغيرية ويخضعون للهداية. وفى وصفه هذا، يولى كامبر اهتمامًا شديدًا بتعامل بورزاج مع المكان والأشياء، ويشير إلى كيفية مساهمة التوليف، والتكوين، وحركة آلة التصوير فى الإحساس بعالم عديم الوزن ذى بعدين من الضوء أو النسيج، تدور فيه الشخصيات، مثل الأشياء، حول إيمان شامل.

وتحليل كامبر المختصر لا يحاول استكشاف أسلوب القطع بالخاصية النوعية، التى يشير هندرسون فى مقاله «اللقطة الطويلة» إلى إمكان تحقيقها؛ بل يختار إمعان النظر، على وجه الحصر، فى أوجه الأسلوب البصرى، لا فى تفاعل الصوت والصورة. وهذا يقوده إلى البدء بتلخيص الفيلم بأسلوب سردى يتناول التيمة، حيث يوحى بأن ذلك التلخيص يمكن أن يستمد من الرواية بسهولة تامة. ومع أنه يدرس فيما بعد كيف يشترك الأسلوب البصرى مع توالى السرد فى توليد الصفات الروحية التى يصفها جيدا، إلا أنه، مثل كثير من نقاد الإخراج، يميل إلى الحط من منزلة السرد، فقط ليعيد طرحه بطريقة غير فاحصة. وتفاعل الأسلوب البصرى مع السرد، حتى مع ما هو أكثر مما يتعلق بالصوت والصورة، مجال ما يزال غير مستكشف بأى أسلوب دقيق أو نظرى؛ ولكن من المهم أن نفهم

**مكونات ذلك التفاعل وعلاقاته؛ وكامبر، فى تحليله للأسلوب البصرى يقوم بإسهام مهم فى هذه العملية.**

* * *

يتخيل المرء أن فرانك بورزاج قد اكتسب صفة «الرومانسى» لأن الكثير جدا من أفضل أفلامه («قلعة رجل» Man's Castle، «رجل صغير» Little Man، «ماذا الآن» What Now؛ «التاريخ يصنع ليلاً» History is Made at Night؛ «أخت كبير خدمه» His Butler's Sister؛ «إننى أحبك دائماً» I've Always Loved You، علاوة على أفلام أخرى) تدور حول انتصار علاقة حب معينة على عالم عدائى، أو حول اللامبالاة الواضحة عند فرد ما من الأفراد، أو حول الانفصال الجسدى. وعند نهاية فيلم «أختُ كبير خدَمِه» تبدو بطلته قادرة على عبور الحيِّز الفاصل بسهولة شديدة، وقد تُظهر أن حَبها قد ركز ذلك الانفصال فى اللاشىء. ولكن فى الكثير من أفلام أخرى وعظيمة بصورة مساوية لبورزاج (الضوء الأخر Green Light، «الحمولة الغريبة» Strange Cargo، «طلوع القمر» Moonrise، «تحوّل موضع جدال» Disputed Passage[1]) لا تكون علاقة الحب ضرورية بالقدر نفسه. وخلاص الشخصيات فى أفلام «الضوء الأخضر»، و«طلوع القمر»، و«تحوُّل موضع جدال» لا يأتى من خلال الحب على وجه الدقة، بل بالأحرى من خلال اهتداء الشخصيات إلى وإيمانهم بنظام روحى تمامًا. ولم يكن هذا أوضح بدرجة أكبر عما يوجد فى فيلم «الحمولة الغريبة»، الذى تموت فيه مجموعة كاملة من السجناء الهاربين، واحدًا وراء آخر، فى جيش سيمبريل، وهو شخص متخلِّص؛ وعندما يموت كل شخص شكاك (فى مبادئ الدين) توصَّل إلى الهداية. وبالمثل، ففى حين أن فيلم «تحوّل موضع جدال» لا يحوى علاقة حب رئيسية بين أُوبرى وبيفين، فإن اهتمام وتشديد بورزاج يبدوان مصممين على توضيح أن بيفين، وفورستر، ينقذان لا من خلال الحب وحده، بل من خلال إيمان أكثر شمولاً، حب أُوبرى هو مجرد جزء منه. وإذا جاز أن نقارن، رغم عدم دقة التمييز، بين أفلام بورزاج عن «الحب» وأفلامه «الدينية»، لقلنا إن

الأفلام الدينية تُظهر أن الحب عنده، إن كان حبًا مُلزمًا تماما، هو ذاته وضمنيًا تمثيل للسمو الروحى.

كل شخصية رئيسية فى فيلم «تحول موضوع جدال» يمكن رؤيتها من حيث علاقتها بالنظام الروحى للفيلم. هناك مؤمنون حقيقيون، وهم أولئك الذين يعرفون الحقيقية، مثل كاننجهام، أو أُوبرى[٢]. وبلوغ هذا النوع من الروحانية يزود المرء بشعور قوى بوضعه الخاص ومنزلته فى العالم، علاوة على معرفة وحكمة عظيمتين؛ حتى السفير الصينى، الذى يوحى، فى منظر قصير، من خلال ثباته اللطيف بأنه هو أيضًا «يعرف»، يمكنه القول اعتمادًا على معلومات موثوقة قليلة إن أُوبرى وقعت فى الحب. وهذا الحدث العرضى ذو معنى مزدوج: ليس فقط أن المؤمنين يعرفون، بل إن الحب ذاته حالة روحية، توضح نفسها عبر حائل المظاهر السطحية. عند الحد المتطرف الآخر يوجد فورستر، الشكاك (فى مبادئ الدين) تمامًا، واللامبالى، والأنانى الساخر، والخالى من العواطف الإنسانية والملتزم بمنطق العلم فقط. وفى الوسط يوجد بيفين، ورغم أنه ينسخ بعض اللامبالاة الموجود عند فورستر، إلا أنه وبوضوح ليس ميتًا عاطفيًا، وربما يبدى إمكانية هداية.

مع توالى أحداث الفيلم، قد تقود معرفة بسيطة بالطبيعة البشرية المرء إلى توقع بعض التغيُّر الذى نراه عند بيفين. ولكن التغير عند فورستر بالأحرى هو ما يظهر بورزاج كشخص ملتزم تمامًا بالمثل الروحية. ومع تسليمنا بكل سبب لكراهيته كشخص، فإننا نراه يصبح وببطء أكثر إنسانية: يفقد صدفة لا مبالاته أمام أعيننا، حتى رغم احتفاظه بها كشخص، عندما تعلم الكثير عن ماضيه. وبسبب لا مبالاته التامة، فإن هدايته عند النهاية تجعل الفيلم قويًا جدا وكاملاً.

غير أن هداية بيفين هى التى تعرض بتفصيل شديد. فهو يبدأ بقبول كل أفكار فورستر. وبعدئذ يقع فى الحب، وهو عاطفة تفتنه فجأة، ولكنها تجلب أهمية لحياته عندما يصبح قادرًا على فهم المزيد عن أُورْبى. وفى البداية يؤكد لها أن حبه

لها فقط، وليس أى اهتمامات أوسع أو التزام بنوع من الإيمان عند كاننجهام، هو ما يحفزه. فتلفت نظره إلى كيفية بدء مساعدته لمرضاه بعيدًا عن كونه طبيبًا. ويعود يكرر أن حبها فقط هو الحافز. وبعدئذ تضع الأحداث، أو الصدفة، أو القدر، على هيئة سخرية فورستر، آلاف الأميال بينهما. وبتأكده أن تدخُّل فورستر، وليس التغيُّر فى حب أوُرْبى هو ما فصل بينهما، يرحل بيفين إلى الصين محاولاً العثور عليها. وأثناء مواصلته البحث عنها بعزيمة لا تلين وسط الحرب الأهلية يصل إلى مدينة صغيرة، حيث يتوقف للحصول على طعام. وكان هناك جرحى كثيرون، ويطلب منه كطبيب أن يبقى؛ فيرفض، وهو مصمم فقط على العثور على أُوبرى (أى مصمم على إشباع رغباته الخاصة). ولكن رؤيته للنساء والأطفال الجرحى جعلته يتخذ قرارًا مفاجئًا بالبقاء: الشيء الذى يفوق كل هذا الالتزام هو خلاصه الروحى. التصوير يزداد غموضًا، وتصبح الأشياء فى خلفية المنظر أقل وضوحًا؛ وأخيرًا يُميل Tilts بورزاج آلة التصوير ويشوِّه المكان فى الإطار. وجود بيفين هناك أشبه بسقوط نهائى، والتزام بالتنازل عن ذاته الشخصية – وعن ذلك الجانب من حبه لأُوبرى القائم على الزهو والرضا عن الذات – من أجل مثل عليا أوسع. يفهم بورزاج التزام بيفين الحقيقى بالحب، وأى التزام حقيقى تجاه أى شيء بوصفه التزامًا يؤدى حتمًا إلى هذا التنازل.

لو أن كل هذه الأفكار تضمَّنها سيناريو الفيلم لنال بورزاج القليل من اهتمامنا – ولاكتفينا بقراءة رواية دوجلاس. لكن الجمال البصرى العميق فى أسلوب بورزاج هو التعبير الأعمق عن هذه الأفكار؛ كما أن الأسلوب هو ما يجعله فنانًا رومانسيًا حقيقيًا وليس مجرد مترجم أو مخرج. وأسلوبه ليس مجرد تمثيل للسمّو الروحى، بل إنه بالأحرى يبحث عن وسائل لتمثيل العالم بصريًا، وسائل قد تقود بحد ذاتها إلى السمّو، وعلى الرغم من أن دوجلاس «يكدِّس» الشخصيات فى قصته بالمؤمنين وغير المؤمنين بتلك الطريقة فإن النتيجة المنطقية الوحيدة هى اهتداء الجميع. وعلى المرء أولاً أن يلفت الانتباه إلى الوضع البصرى الذى تشغله الشخصيات فى مفهوم بورزاج للأمور. وكأُناس، لا يبدو أن لديهم استقرارًا راسخًا

فى المكان؛ فحضورهم الجسدى لا يمارس على البيئة المحيطة بهم. كما أنهم ليس لديهم بالفعل واقعًا من لحم ودم ثلاثى الأبعاد. إنهم يبدون بلا كثافة جسدية.

وهذا ينطبق ليس فقط على المؤمنين، بل على دكتور فورستر، مثلاً، فى مشهد الافتتاح وهو يحاضر الطلاب. ولقطاته مع الطلاب فى خلفية المنظر تفتقد نوع المجال الذى يمده بقوة جسدية، ويفصله عن طلابه الذين يحاضرهم. واللقطات المشرفة (من أعلى) جدا extreme high shots فى المشهد تكاد لا تضيف شيئًا إلى حضوره. وكل الشخصيات لديها فقط حضور ذى بعدين؛ وككائنات حقيقية تبدو بلا وزن تقريبًا، وطافية فى بيئة مجردة. وبأفلمة كل شيء عن شخصياته بهذه الوسيلة يحرم بورزاج كلا منها من موضعه فى العالم، والذى قد يجعل تأكيد ذواتها الخاصة حقيقيًا: إن بورزاج، بالتالى، يجعل هدايتها وتساميها أمرًا حتميًا. وهى (الشخصيات)، إلى حد ما، «تتسامى» فوق كل شىء من بداية الفيلم، ولأن حضورها لا وزن له، ولأنها ليست بشرًا حقيقيين، فإنها ليست مقيَّدة بأية أمكنة حولها. وتأتى هداية الشخصيات حين تدرك كبشر أن هذا الأمر هو مكانها فى ترتيب الأمور.

والأمر الوثيق الصلة بهذا فى تضميناته النهائية هو الأسلوب العام الذى يأفلم به بورزاج الناس والشخصيات فى خلفية المنظر، ويصلها بكل ما يجعلها أكثر تركزًا فى لقطة مفردة. ويشعر المرء أن كل الأشياء، وليس الناس فقط، توجد كمساحات ذات بعدين فحسب من الضوء أو النسيج. وهذا له صلة وثيقة بإحساس بورزاج بالمكان. فالعلاقات المكانية – المسافات الجانبية أو العمق فى الإطار، وأوضاع أو أبعاد الأشياء والجدران من واحد لآخر– ليس لها أى وجود جغرافى محدد أو ثبات فى حد ذاتها. ولا يشعر المرء أن الأوضاع الخاصة للأشياء لها أى مغزى أو تمارس أى تأثير. والتفاصيل الفعلية أو طبيعة خلفية المنظر لا تؤثّر فى الحدث. كما لا يشعر المرء بالفعل، حتى فى لقطة مفردة، أن شيئًا ما أو وضع شخص له أى معنى فريد: لا يوجد أى سبب للموقع المحدد الخاص بشىء ما فى الإطار. ونحن نشعر بهذا، لأن الأشياء ليست مرتبطة من خلال آليات المساحة

الجغرافية. بمعنى، أن العلاقة بين شيئين ليست مُدركة من خلال ملاحظة العلاقة المكانية لكل منهما بالآخر. وفى اعتقادى أنه إذا كان شىء ما أو شخص موضوعًا فى وضع أقرب إلى أمامية المنظر، أو إلى مركز الإطار، فربما يكون له معنى أكبر فى التعبير الشامل للَّقطة.

وبديهى أننا على مستوى فعَّال نلاحظ ذلك بسهولة أشد. ولكن تناقض بورزاج فيما يتعلق بهذا على مستوى تعبيرى، وإصراره على أن أهمية الأشياء قائمة بصرف النظر عن أوضاعها، يدفعنا إلى ملاحظة محاولاته للعمل ضد هذا، حتى حين يُعرض كواقعة إدراك حسى بسيطة، فمثلاً، إذا كان يتعين عليه أن يعرض لقطة كبيرة لشىء أو شخص لأنه مطلوب بحكم منطق القصة، فإنه سوف يقطع غالبًا إلى (أو من) تلك اللقطة الكبيرة من (أو إلى) لقطة متوسطة أو عامة تحتوى على ذلك الشىء، لا عند مركز الإطار بل عند أحد جانبيه. وفى مشهد العملية الجراحية الأولى، هناك لقطة كبيرة لساعة حائط، تملأ فيها الساعة الإطار بكامله. ويقطع بورزاج إلى لقطة تشمل الساعة وممرضة وشيئًا أو شيئين آخرين، ولم تعد الساعة فيها موضوعة فى مركز الإطار. وبوضع الساعة فى هذا السياق التعبيرى الأوسع، يقول بورزاج إنها بلا أهمية خاصة، رغم اللقطة الكبيرة السابقة لها.

قد يبدو كما لو أننى أحتفى بشدة أكثر مما ينبغى بلقطة عادية بكل وضوح. ومع ذلك، فإننى أرى أن الشىء المعتاد بدرجة أكبر كان ينبغى أن يكون القطع إلى لقطة من زاوية مختلفة لا تشمل ساعة الحائط، التى رأيناها، قبل كل شىء، من قبل. وتوجد لقطات مشابهة فى مواقع أخرى كثيرة. ففى مشهد التخرج، وبينما كاننجهام يلقى خطابًا، نرى فورستر جالسًا على يمين الإطار. ويستطيع المرء القول إنه من المنطقى أن يُرى فورستر هناك، لأن معتقداته متناقضة جدا مع معتقدات كاننجهام. ولكن لأن صورة وجهه مهزوزة قليلاً بسبب ضحالة عمق المجال، فإننا لا نراه يتفاعل بوضوح مع الخطاب؛ والأكثر أهمية أن بورزاج يقطع عندئذ إلى لقطات قريبة لوجه فورستر أثناء الخطاب، ثم يعود إلى لقطات لكاننجهام

معه فى خلفية المنظر. وأكرر أن الأسلوب التقليدى يحتم تقديم لقطات لكاننجهام، وربما فيما عدا لقطة عامة رئيسية تُقصى فورستر، مع لقطات قريبة لفورستر تعزل ردود أفعاله. ويمكن أن نجد أمثلة مشابهة كثيرة على امتداد الفيلم.

وبالإضافة إلى إنكار الأشياء ذاتها، فإن حضورًا معينًا أو ثباتًا قد يكون ناتجًا عن موقعها، يَقْطع باستمرار ما يغيِّر موضع الأشياء فى الإطار، من جانب إلى آخر عندما نصبح أقرب منها أو أبعد عنها، ويمتلك تأثير دمج كل الأشياء مع بعضها البعض. وبإنكاره مكانًا ثابتًا لساعة الحائط فى الإطار، فإنه يكذِّب رد فعلنا المعتاد للقطات القريبة: وهو أن الأشياء المعزولة جدًا، بطريقة ما أو بأخرى، تمتلك وجودًا مستقلاً أو قوة. وفى عالم بورزاج كل الأشياء غير منفصلة عن بعضها البعض؛ ولا يستطيع شخص أو شىء أن يكون له أى تأثير مستقل مُعلَّل. فساعة الحائط ليست ساعة حائط، وإنما هى جزء من ائتلاف أوسع يضم الممرضة والحائط والحجرة الخصوصية الصغيرة. وفورستر، بالمحاضرة الأولى والعملية الجراحية التى يجريها أمام الطلاب ليس فورستر، وإنما هو جزء من نظام أوسع، مبنى جزئيًا من خلال القطع. وبالتالى فإن بورزاج حين يقوم بلقطة عرضية (تفصيلية) من كاننجهام إلى الطلاب الجالسين أثناء حفل التخرج، فإن الدمج السابق للمتحدثين فوق المنصة يكون له تأثير التأجيل، إلى حد أن القطع إلى أشياء لا تشملها اللقطة السابقة يمتلك، ومن خلال إدراكنا اللاواعى السابق بحضورها، تأثير دمجها أيضًا.

والرابطة بين الأشياء – أو دمجها – يُعبَّر عنها أيضًا بواسطة حركات آلة التصوير. والحركة «الكلاسيكية» لآلة تصوير بورزاج توجد عند نهاية فيلم «أخت كبير خدَمِه»، حيث يتلاشى الفاصل المكانى بين رجل وامرأة، حين تجرى نحوه، وبالتالى يوضح بورزاج أن أى فصل بين الأشياء ليس له مغزى شامل أو ثبات محدَّد، وأنه من ثم يمكن أن يحوِّل نفسه.

هناك لقطتان استعراضيتان (بانوراميتان) جديرتان بالملاحظة فى فيلم

«تحول موضع جدال» تُعبِّران عن العلاقة بين الشخصيات والأشياء فى المكـــان. وكلتاهما لقطة وجهة نظر point-of-view shot بالاسم فقط. واللقطة الأولى توجد فى مشهد المحاضرة الافتتاحى، عندما تعبِّر فتاة عن رأيها بحرية فى المكان. وتقوم آلة التصوير بحركة استعراضية أولاً عبر الطلاب، ثـــم ترتفـــع بعدئـــذٍ، وأخيـــرًا وباستخدام الرافعة (كرين) تستقر فوق الفتاة. وهذا من المفترض أن يقـــرِّب لمحـــة عن فورستر: فهو فى البداية يبحث عنها، وبعدئذٍ يميزها عن الحشد. ولكن اللقطـــة لديها التأثير الأكثر أهمية الذى يجعلها تبدو قريبة له، ولنا، كقربه منًـــا. والطريقـــة «الحديثة» قد تكون استخدام التغيير السريع لحجم الصورة «الزوم»؛ ولكن حركـــة آلة التصوير المتجهة إلى الداخل والسريعة والمروِّعة هنـــا لهـــا تـــأثير التـــدوين (التسجيل) – عن طريق الحركة – للفاصـــل المكـــانى بـــين الـــشخص المُـــدرِك (بالحواس) والشىء المدرَك. وفى الوقت ذاته، وأيـــضًا بواســـطة الحركـــة يُلغـــى الفاصل. المثال الآخر، هو لقطة استعراضية رائعة بعد العمليـــة الجراحيـــة التـــى أجريت لبيفين فى الصين: مأخوذة من أُوبرى إلى فجوة فى السقف تنظر إليها، ثـــم تداخل Dissolve إلى الفجوة نفسها فى ضوء النهار، ثم لقطة استعراضية تعود إلى أوبرى. ومن جديد، يحدث تمييز لرابطة متداخلة بين فردٍ والشىء المدرَك. وهـــذا يقوى خاصية عدم تحديد موقع المكان عند بورزاج ودمج كل الأشياء.

ورغم اللقطات الاستعراضية فالأشياء لا تتوحد كل مع الآخر عبر روابطها فى المكان، بطريقة تعطى للبعد المكانى أو الفاصل بينهما نفـــس الحـــضور الـــذى تعطيه الأشياء ذاتها. والواقع أن اللقطة الاستعراضية المتجهة إلى الفتـــاة ولقطـــة الرافعة (الكرين) على الفتاة تُحدث تدميرًا لـــذلك الانفـــصال. لقـــد أُشْـــهِدْنا علـــى شخصيات وأشياء عديمة الوزن: تبدو المساحات الفاصلة كما لو أنها بـــلا كثافـــة أيضًا. كل أشياء بورزاج كينونات مجردة غير ممثلة للضوء والظـــلام، اللـــذان لا يترابطان بأى آليات مكانية، بل يترابطان من خلال الإحساس الروحـــى المعمـــم، الذى يبدو وكأنه يتخلل الإطار بكامله. إن القطع على اللقطـــة المتوســـطة لـــساعة الحائط يعبر عن هذا إلى حد ما، بجعل الصورة العامة صـــورة يمكـــن أن تبـــدِّل

مواضع الأشياء دون تأثير فى معانيها. ليس للأشياء معنى بعيدًا عن الروحانية الشاملة. وهذا هو السبب فى أنها بلا كثافة. والمرء لا يستطيع التحدث بمعنى دقيق عن أشياء مُدمجة أو مندمجة مع بعضها البعض. فهى جميعها توجد فقط كجزء من شيء أكبر. إن مفاهيم دوجلاس، التى تنكر على الناس حقهم فى الذات أو الإرادة الفردية، بل تصر على أنهم يوجدون طبقًا لقوانين روحية أكبر، تلائم أسلوب بورزاج تمامًا. ولا توجد علاقة بين شخصيتين فى الفيلم تحمل أى معنى محدد؛ وإن كانت هناك علاقة أكثر أهمية، فإن هذه الأهمية تكون فقط من حيث القيمة العاطفية. والحب ليس هدفًا فى حد ذاته: إنه، فحسب، وسيلة تساعد فى إلغاء التمييز بين الأشياء.

الصرامة الأشد بجلاء، والخاصة بوضع الأشياء فى فيلم «تحوُّل موضع جدال»، مقارنة بأفلام أخرى لبورزاج، قد تجعل المرء يظن أن هذا الأمر شكلى بدرجة أكبر من أسلوب الوصف، ويتناقض معه إلى حد ما. والحق، أن سكونية بعض الإطارات يمكن أن تكون خاطئة بسبب تصميم هندسى. فطبيعة التصميم، والخطأ، أُظهرا بوضوح فى المنظر الأخير. حيث يتجمع فورستر وأوبرى ودكتور فيريرى حول فراش بيفين، آملين أن يفيق من غيبوبته. وهذا هو منظر السمو الأخير: فبعد تعهده بالحب، لمساعدة آخرين قبل مساعدته لنفسه، يُنقَذ بيفين من الموت بـ«معجزة»، - حسب كلمات فورستر- وبالتالى يندمج هو ذاته مع فورستر، وأُوبْرى، ولافيريرى - ومع كل شيء- فى الروحانية الشاملة للفيلم. وهناك لقطة من فوق كتف فورستر تجمع أوبرى خلفه بالضبط، ويدها تمتد لتلمس بيفين. إن يدها فى الواقع هى الوسيلة الخاصة التى أعادته إلى الحياة، مع أن الخلاص فى هذا الوقت من الفيلم لم يكن بسبب حضورها، بل بالأحرى بسبب الشعور العام الذى جعل حضورها قابلاً للتنبؤ، ووسيلة. واللقطة التى يُرتَّب فيها الناس بقسوة فى أوضاع رأيناها سابقًا من زاوية مختلفة، تحدث شعورا بالرجفة تقريبًا، كما لو أن طاقة الإنقاذ متنقِّلة بين الناس. وهكذا، فالترتيب الصارم للأشياء، وليس إبقائها متميزة بوضوح، يُستخدم لجعل القوة التى تربطها معًا مدركة بدرجة

أكبر. وبدلاً من أن يلغى بورزاج المكان ببساطة، فإنه يعرضه علينا كشىء تتخلله هذه القوة المتناغمة. وفى هذا الشأن يعد فيلم «تحول موضع جدال» أحد أعظم أفلام بورزاج، وربما يكون أيضًا فيلمًا عديم النظير بالنسبة لباقى أفلامه.

# هـوامش

(١) فيلم Disputed Passage. إنتاج وإخراج: فرانك بورزاج. سيناريو: أنطونى فيللر وشريدان جبنى. يستند إلى رواية للويد سى. دوجلاس. المنتج: هارلان تومبتسون. تصوير: وليم سى. ميلور. هندسة المناظر: هانز دراير ورولاند أندرسون. توليف: جيمس سميث. ملابس: إيديث هيد. موسيقى: فريدريك هولاندر وجون لايبولد. تسجيل الصوت: هوجو جرينز باخ وريتشارد أولسون. الديكورات الداخلية: إيه. إى. فرويديمان. التوزيع: شركة باراماونت.

قائمة الممثلين: دوروثى لامور (أوبرى هيلتون)، أكيم تاميروف (دكتور «توبى» فورستر)، جون هوارد (جون ويسلى بيفين)، جوديث باريت (وينفريد بين)، وليم كولير (دكتور وليم كاننجهام). فيكتور فاركونى (دكتور لافيريرى)، جوردون جونز (بيل أندرسون)، كيى ليوك (أندرو أبوت)، اليزابيث ريسدون (مسز كاننجهام) جايلورد بندليتون (لورانس كاربنتر)، بيللى بوك (جونى ميركلى)، وليم بولى (مستر ميركلى) رينيه ريانو (لاند لا دى) زد تى نيى (السفير الصينى)، فلسون أهن (كاى)، دكتور إى، واى، شونج (دكتور لنج)، فيليب أهن (دكتور فونج)، لى يا – شنج (قائدة الطائرة).

إنتاج ١٩٣٩، أبيض وأسود ، ناطق، زمن العرض ٩٠ دقيقة تقريبًا.

(٢) الوضع الأساسى يتضمن بيفين كطالب فى السنة الأولى بكلية الطب. فورستر، أحد أساتذته، شخص قاس جدا ودءوب، وهما غالبا فى نزاع. وعلى الرغم من ذلك فبيفين يشترك مع فورستر فى الإخلاص للعلم، وعُيِّن مساعدًا له عندما تخرج. وبعد ما عمل بدأب مع فورستر، وقع فى حب أوبرى؛ ربما كنتيجة لمحاولته أن يكون مفيدًا بدرجة أكبر لمريض على المستوى الشخصى، وليودع كيانه بالكامل، وليس فقط معرفته الطبية، فى عمله. وفورستر، كى يحول دون زواجهما، الذى أحس أنه ربما يفسد بيفين كعالِم بتحويل اهتمامه، يقنع أوبرى بهجره.

## غالبا عن «ريو لوبو»

**جريج فورد**

تناول جريج فورد لثلاثة من أفلام هوارد هوكس يختلف بشدة عن تناول روبين وود(*). فبينما يشدد وود على وحدة الفكرة الرئيسية (التيمة) يؤكد فورد على تنوّعها، رابطًا التطور فى معالجة الرفاقيَّة بين أربعة رجال بالوسيلة الأسلوبية لتحقيق هذا التطور. وتلميحات فورد إلى ماتيس، وفوكنر، ووالاس ستيفنز ليس هدفها إعطاء هوكس مكانة فنان عن طريق ترافق اسمه مع هذه الأسماء، كما تسعى مثل تلك التلميحات إلى أن تفعل ذلك. وبديلاً عن هذا، فهى تجعل من النقطة الأساسية البسيطة، التى يشترك فيها هوكس مع هؤلاء الفنانين الآخرين، ميلاً إلى استخدام المادة الأساسية ذاتها أكثر من مرة، من أجل استخراج معانٍ جديدة من خلال الأسلوب الدقيق لمعالجتها، وليس لمجرد التكرار أو استغلال الصيغة الناجحة تجاريًا. ويتركز تحليل فورد اللاحق على انتفاع هوكس من المساحة، وتقريب وتضييق المسافة (أو اقتصاد التضييق) بين الشخصيات الرئيسية، إلى حد أن انقلابًا طوبوغرافيًا فى الإخراج يتوازى مع انقلاب فى علاقات مجموعة الرجال.

انتباه فورد إلى الأسلوب البصرى ليس دقيقًا وشاملاً فحسب، بل مثيرًا بشدة بالنسبة للأفكار المتعلقة بالطابع أو المزاج العام للفيلم. وهناك صلة محددة بين استخدام فورد لصيغ الحال والصفات كما لو أنها مقادير صغيرة من الألوان مأخوذة من (بالِتَّة) فنان تعبيرى، ومن النقد السينمائى عند مانى فابر، الذى هو

(*) See Howard Hawks by Robin Wood, (Garden City, N.Y.: Double day, 1988).

**ذاته رسلم وأحد أفضل نقادنا السينمائيين - خصوصا على المستوى البصرى فيما يتعلق بالمزاج العام أو التيمة. وهذه إحدى السمات الأشد تميزا فى مقال فورد، ومقابلٌ يرحب به للكتابة التى تضحى بالإثارة العاطفية من أجل الدقة المفاهيمية. ويعطى مقال جريج فورد مثالاً على نقطة أخيرة، وهى أن الاثنين ليسا بحاجة إلى أن يكونا متعارضين.**

* * *

يعمل هوارد هوكس مخرج أفلام الحركة، وعلى نحو مبرَّر، فى فيلم الغرب، كما يعود إلى صنع قصة فيلم غرب بذاتها فى الباقى من سيرته المهنية. وفى السنوات الإحدى عشرة أو الاثنتى عشرة الأخيرة ولثلاث مرات، قام هوكس بصنع فيلم غرب يتركز حول الصداقة التى تجمع بين أربعة رجال، هم جميعًا دعاة فردية، وإن كانوا متحدين فى ميولهم المهنية والأخلاقية. وفى كل مرة، يجمع هوكس ببساطة جماعة مماثلة من النماذج الأولية البطولية لفيلم الغرب مُؤلَّفة من عناصر مختلفة (تشمل جون وين، وصديقًا حميمًا أضعف قليلا، وعجوزًا أشيب كـ «مروِّح كوميدى»، وحَدَثًا وسيمًا)، ويحرِّضهم ضد جيش فعلى من المسلحين المستأجَرين، ويصور الأمر بكامله مع تنويعات، وينتظر ليرى ما تكرُّه آلة العرض. الفيلم الأول كان «ريو برافو» عام ١٩٥٩، وهو الفيلم المولِّد للثلاثية. وقد ولَّد فيلم «ريو برافو» فيلم «إلدورادو» فى عام١٩٦٧. والآن يأتى فيلم «ريو لوبو» Rio Lobo فى عام ١٩٧١، وهو فيلم غرب سليل روابط أسرية كثيرة ومسحات ذات علاقة بالأسلاف، انتقلت إليه من فيلمى هوكس السابقين. ومع ذلك ففيلم «ريو لوبو» يُعد فيلمًا جديدًا تمامًا.

## خدع بنائية ماكرة

تحايل هوكس ولايغ براكيت، المواظب على كتابة سيناريوهاته، لإبقاء المادة

القديمة ذاتها طازجة وحية، من فيلم إلى آخر، باستخدام خدع بنائية ماكرة. وهما، وبصورة دورية، ينبشون فى (جثة) القصة الأصلية وينشطونها ويحيونها بوضع ملحمتها فى جغرافية جديدة، وبإضافة مقدمة جديدة إلى الحدث، وبتبديل حبكات فرعية وأحداث صغيرة تظل مع ذلك ملتصقة بالصيغة الشاملة ذاتها. والأمر الأكثر أهمية أن هوكس يحافظ على تجنيد ممثلين مختلفين يقومون بالأداء أمام وين، ويكيفون سماتهم الشخصية الجديدة بإحداث تغييرات ماهرة ومحكمة فى الخواص السلوكية للشخصيات. ومن ثم فإن فيلم «ريو لوبو» بخضوعه لتغييرات أساسية وتضفيرات فى تنقيح السيناريو، وبكونه موضوعًا فى زمان ومكان جديدين، وبقيام وين العجوز جدا ببطولته محاطًا بدائرة شابة من الممثلين المساندين الذين لم يشاهدوا من قبل، يبرز كفيلم غرب جديد متحوّل بنضج ومتخيَّل على نحو منعش.

فيلم «ريو لوبو» ليس مجرد مزيج مصنوعًا على عجل وانتكاسيًا لفيلم «ريو برافو» و«إلدورادو» - وهذه النقطة لا يمكن المغالاة فى توكيدها. وقد قام هنرى ماتيس، وطيلة حياته، برسم صوره عن الجوارى فى وضع الاضطجاع ذاته، ولكن من زوايا متغيرة دائما وبدرجات متفاوتة من التجريد الشكلى. وفيما بين عامى ١٩٣١، ١٩٥٧ أعاد وليم فوكنر باختصار حكايته عن مقتل جاك هوستون ثلاث مرات، وأكد فى كل مناسبة على أوجه جديدة لعملية القتل، وأضاء بشدة مساحات جديدة من القضية. وربما لا يكون لهوكس مكانتهما ذاتها، ولكن أسلوبه فى إعادة تناوُل المادة الخام المماثلة نفسها، بشكل منعش يحتمل تشابهًا لافتًا للنظر مع المخططات الفنية لماتيس وفوكنر. ودوافع هوكس المعلنة لهذه السياسة الخاصة بالعمل فى فيلم، ثم إعادة صنع الفيلم ذاته مرة ثانية هى بلا شك دوافع تجارية. لكن، من يعنيه الأمر؟ ويظل السؤال ماثلاً: إن كان شاعر مثل والاس ستيفنز يمكنه كتابة سلسلة من الإيقاعات المتصلة عنوانها «١٣ طريقة للنظر إلى طائر أسود»، فلماذا لا يسمح لمخرج هوليوودى محنَّك مثل هوكس بأن يفرغ سلسلة من أفلام الغرب المتصلة، قد تصنع بتناولها معًا وبسهولة «ثلاث طرق للنظر إلى صداقة رجالية»؟ وقصائد ستيفنز تتركز حول هدف إمعان نظر متعلق بالطيور بدرجة أقل

من تركيزها على ١٣ وجهة نظر متقلبة. وبالمثل، فإن تركيز هوكس على الرفاقية التافهة، المتعلقة بحدث، والتى تنشأ بين أربعة رجال يصبح شيئًا ثابتًا فى سلسلته، ومُعْطَى، مثل طائر ستيفنز الأسود. وتكمن الأهمية الكبرى فى فيلم «ريو لوبو» فى مواقف هوكس الجديدة والشخصية تجاه الصداقة بين أربعة رجال كبار، وفى «طريقة النظر» الجديدة لديه.

وبديهى، أن أسلوبه البصرى الأساسى يكاد ألا يكون قد تغير مثقال ذرة، رغم حقيقة أن وليم كلوثير كمصور سينمائى أضاف إلى هارولد روسون وراسل هارلان مختلف التفاصيل الضرورية. وهوكس، هنا، يستفيد من العدسات «الزوم» المتقدمة ببطء أو المتراجعة ببطء لتقديم ووصف مواقع جديدة. وهناك لقطتان تظهران ولع كلوثير بالرسم الزيتى - إحداهما لغروب الشمس فى الصحراء ذات الخلفية الذهبية، والأخرى لفوج من سلاح الفرسان يقيم على جانب نهر (صورة ملونة، جميلة تشبه ما أصبح راقيًا فى فيلم جون فورد «الفرسان»Horse Soldiers بفضل تصوير كلوثير). ولكن آلة تصوير هوكس، عمومًا، تبقى جامدة وغير متطفلة على نحو نموذجى، ويُدرس وضعها وظيفيًا، وتظل على ما يبدو تسترق السمع للحوارات المتقطعة والمرتجلة للشخصيات. وهناك لقطة فريدة بارعة - يسجل فيها هوكس مقايضة مشتتة وعفوية فيما يبدو بين جون وين وعمدة البلدة، ويسجل أيضًا، من خلال نافذة مفتوحة، الوصول الصاخب لعربة السفر والبريد المحلية إلى المدينة - تثبت جيدًا تدبيره البصرى، واستخدامه الفريد وغير المبهرج عمليًا لآلة التصوير.

## جون وين - العجوز المقاتل بالبندقية

هنا، وكالعادة، يعبر هوكس عن نفسه لا من خلال الصخب المجانى لآلة التصوير، بل من خلال أمزجه الممثلين، وإيماءاتهم وحركاتهم، وطرقهم المميزة فى الكلام أو السلوك. والتطور الجسدى لجون وين من فيلم «ريو برافو» مرورًا

بفيلم «إلدورادو» وحتى فيلم «ريو لوبو» يملى ويعكس فى وقت واحد طابع هوكس المتغير. وقد قدم فيلم «ريو برافو» إلى مشاهده وين هادئ متأمِّل، ما يزال يتحرك بمشية رياضية متَّئدة واثقة الخطى، وما يزال سريعًا ونشيطًا فى أوقات الاضطرار، ولكنه فى معظم الوقت يحافظ على توازنه باحتشام عند أعمدة درابزينات السلالم وعوارض الشرفات الحديدية أو الخشبية، ويتمدد على مقاعد أو يحنى رأسه فى مداخل، ويهدئ القوة المحركة المحيطة والمحدقة إليه. وفى المقابل بعدئذٍ، ساعد وين فى الاهتمام بحب السينما، ولكنه بدا فى موقف دفاعى على نحو هزلى، وأخرقًا، وبائسًا من الوجهة العملية، حين قورن ب أنجى ديكنسون المهذارة، المستبدة، والمثيرة جنسيًا بصورة صارخة. وكان «إلدورادو» الفيلم المحورى فى الثلاثية، وهو يرسم صورة لوين المزعج، والأكثر عرضة للانتقاد، وين المواجه بتقلبات سن الهرم – تقلقل اختياله فى ذلك الوقت بفعل آلام متقطعة نتجت عن جرح أصيب به بسبب طلقة رصاص، جعله فى غالب الأحيان غير مؤهل بالكامل، وعالجه فريق من الأطباء الريفيين ذوى الهيئة الباعثة على القلق، وقد صوِّر باختفاء تدريجى للصورة (أفول Fode-out) وهو يعرج مستعينا بعصا فى شارع رئيسى، وحكايته الغرامية (مع شارلين هولت) تعتبر عمومًا إحدى الذكريات، بل ذكرى حنينية للسنين الأكثر امتلاء بالحيوية والنشاط والفعالية.

وأخيرًا، وفى فيلم «ريو لوبو» يؤدّى وين دور رجل عجوز مستقر وواضح، وشخصية مهيبة، تُوازَنُ بصحبة مجموعة نشطة من الممثلين الأصغر سنًا والأسرع فى الحركة. وقد أعاد هوكس حصر اتجاه الاهتمام بحب السينما للقادميْن الجديديْن جورج ريفيرو، وجينيفر أونيل. وهناك مشهد رئيسى يُظهر وين، وريفيرو، وأونيل وهم ينامون نومة خشنة عند ضوء الفجر فى موقع معسكر صحراوى، وكانوا قد قضوا الليلة السابقة فى كوخ هندى قريب مبنى من الطوب اللبن ومتداع للسقوط. ويستيقظ وين ليجد أونيل بجانبه على فراش القش، تتلوى حول نفسها مقتربة منه، تتلمس أن يحافظ على دفئها وأمانها. ويظن وين المرتبك إلى درجة الإعاقة أنها تحاول الاقتراب منه التماسًا للدفء وللحماية من ريفيرو،

وتفسر أونيل ذلك قائلة: «إنه أيضا شاب ولكنك مريح... أوه... أكثر منه». والمفاجأة والذعر تجاه ملاحظتها، واللذان سُجِّلا على وجه وين، الأشبه بوجه القمر ذى الصخور الكثيرة المتحدرة ونصف المضحك، يحددان تمامًا وببراعة نظرة جديدة مهمة فى الفيلم. وهذا المشهد الهزلى بشدة يحتفل بإذعان وين المربك لتخطيه سن الهرم، وقبوله المتذمِّر لكونه لا شيء أكثر من (شخص) «مريح» بالنسبة لأنثى شابة جميلة. ذلك الدفء والأداء الرقيق لوين فى شيخوخته يتكرران على امتداد فيلم «ريو لوبو».

والواقع أن هوكس لم يسعَ إلى إخفاء تقدم وين فى العمر على الشاشة باستعمال بعض خدع آلة التصوير المراوغة؛ فالصراحة الفعلية وأمانة بساطته، والتكوينات الثابتة والواضحة المعالم لم تترك مجالاً كبيرا للتزييف التقنى. وفى الوقت نفسه، فإن هوكس لم يستغل، على نحو انتهازى، عمر وين لتنميطه كما فعل المخرج هنرى هاثاواى فى فيلم «عزم حقيقى» True Grit، مُحوِّلاً وين إلى شخص مشاكس، ومحب للخصام، وسوقى، وسكير، وذى عصابة على عينه المريضة، ومتشدق فى الثمانينيات من العمر بحصوله على جائزة أوسكار. وفى المقابل، فإن هوكس يصبغ نجمه بطابع قوة وعظمة أسطوريين مبالغ فيهما تقريبًا، لم ير لهما مثيلاً فى أفلام «عزم حقيقى» و«ريو برافو» و«إلدورادو». ورغم تقدم وين فى العمر وتدهوره جسديًا، فإن المخرج هوكس، وبأسلوب تعويضى، يضفى عليه وبإصرار كرامة واحترامًا للذات بدرجة أشد. هنا، يبدو وين كأنه، وبدرجة ما، مبالغة ذات طابع تمجيدى لبطل هوكس، وله حجم أحد آلهة جبل الأوليمب الأرضين وكبرياءه النبيل. وثمة وصف لحجم وين تقدِّمه إحدى الشخصيات، حين يقفز أحدهم على وين الخيَّال الرهيب من حافة جرف صخرى شاهق ويطرحه عن حصانه، وأخيرًا يسقط على ضفة نهر ضحل، ناثرًا قطرات ماء من حوله، ويروح الشخص يضربه وبلا وعى بكعب بندقية. ويقول هذا الآسر لوين متأملاً، وهو يسحب فريسته الثقيلة الصعبة الجر، المشبعة بالماء: «إنه أثقل من وليد حوت». وأكبر أيضا. فى فيلم «ريو لوبو» لا يمكن أن يقال هذا الوصف الرهيب عن وين

السائر باتّئاد، المختال، أو حتى المعاق، بل الذى يتحرك من بقعة إلى أخرى بالقوة البطيئة والحتمية الصرف لجبل جليد عائم. وهوكس، فى مثال نادر جدا للتدخل الأسلوبى الواضح، يضخِّم بدرجة كبيرة الخطوة الكبيرة المتغطرسة لنجمه العملاق والرجل الجبلى عن طريق التسجيل اللاحق (Post-Synching) لأصوات صلصلة المهاميز عند كل خطوة، وهى أصوات تحدث رنينًا ثاقبًا تمامًا، يتفجر وتتردد أصداؤه على الشاشة مثل انفجارات رنانة بالغة القصر.

ويتميز وين عن طاقم الممثلين الأصغر سنًا فى الفيلم، وبطبيعة الحال، بقامته الطويلة جدا وحجم جسده المتزايد، وبالثقة فى خبرة أدائه التمثيلى السينمائى، وبديهيًا بحالته كمنبوذ جنسيًا، والمصحوبة بحوارها «المريح» اللصيق بها. إن الدافع الأساسى لوين فى الفيلمين الأسبقين، لمساعدة رفيق متحول لزير حانات ومُعذّب بقسوة، للتخلص من إدمان الكحول، والخروج من ورطة، كان دافعًا كريمًا وشجاعًا. وفى فيلم «ريو لوبو» يبدو دافع وين، رغم ذلك، أنانيًا إلى حد كبير جدًا، وشخصيًا إلى حد كبير أيضًا: للثأر من موت صديق شاب فى زمن حرب، وهو رفيق يموت أمام عينى وين فى الدقائق الأولى من الفيلم، مقتولاً على يد هوكس وبسرعة جدًا. وقد أدى وين مشهد الموت بجدارة، وهو يبدو متفاعلاً مع الألم والفقدان، ولكن الألم والفقدان وبأى درجة لا يمكنهما أن يجيزا الانتقام المتهور الذى يقوم به وين فيما بعد بكثير ضد الرجل المذنب، والتعذيب غير المبرر الذى لا يشمل فقط القتل رميًا بالرصاص، بل يشمل أيضًا اللكم الوحشى والحرق، وهو عنف استثنائى يصبح دافع وين فيه لتوصيل القوة والفعالية استحواذيًا، ومتطرفًا، ومعادلاً لعدم الاتزان المرضى. وعلى مستوى سردى، يعد وين غير مندمج مع الرجال الآخرين فى فقده لرفيق قديم فى زمن حرب، وفى ثأره المُلاحق عمدًا، وفى مطاردته خلسة وبغير شفقة وفى عقابه الوحشى إلى حد بعيد.

## صداقة الجماعة

## من الرسوخ إلى الضعف

تتبُّع التماسك النسبى لصداقة أربعة رجال من فيلم «ريو برافو» مرورًا بفيلم «إلدورادو» وحتى فيلم «ريولوبو» يعنى أن نرى صداقة وثيقة بين الجماعة وعراها ينفصم تدريجيًا، وأن نلاحظ روابط عاطفية بين الرجال الأربعة وهى تضعف باضطراد. وقد سجل فيلم «ريو برافو» المراحل المختلفة لعودة دين مارتن إلى الرجولة؛ وانبعاثه الروحى التدريجى – من خلال الحث القاسى والذى لا يلين من جانب وين – من سكير بائس يرثى لحاله إلى شخص قوى متمتع باكتفاء ذاتى، وبالشهامة البطولية فى نظر هوكس. والرفاقية بين ديود (دين مارتن) وتشانس (جون وين) كانت حميمة جدًا، وملزمة جدا بالفعل، وديود يعتمد على تشانس فى إعادة اكتساب الشرف، والاستقامة، والسجية الخاصة للروح، التى لخصها فيرذمان وبراكيت فى موجز سيناريوهما باعتبارها الحق فى دخول قاعة استقبال من الباب الأمامى، وعلى أنها القدرة على لف «سيجارة» دون تجعيد الورق الرقيق بسبب التوتر العصبى، أو على أنها القدرة على صب كأس من الويسكى من خلال عنق زجاجة دون إهراق قطرة واحدة. فى فيلم «إلدورادو»، يلتقط هوكس، من جديد، موضوع إعادة التأهيل، ولكن هناك وين الذى أعاد الصحة إلى روبرت ميتشوم الناقم والغاضب. واعتماد ميتشوم على وين لم يكن معلنًا جدا كما هو الحال مع مارتن، لأن ميتشوم يجذب المشاهدين كمعادل رهيب لوين، ولهذا فإن الانبعاث الروحى لديود فى فيلم «ريو برافو» أصبح فى فيلم «إلدورادو» مبارزة جسدية عنيفة، ومقارعة كوميدية خفيفة، ومعركة كوميدية متسمة بالخشونة المفرطة بين عملاقى أفلام غرب مضخّمين، عندما يمشى ميتشوم المخمور بتثاقل وجلبة، متخبطًا فى طريق وعرة، مضروبًا ومهزومًا، عائدًا فى حالة صحو.

جورج ريفيرو، الممثل الشاب والمشكوك فى أنه مكسيكى المولد، يرث

الاتساع الضخم بشدة للسرد، والذى يربط بين مارتن وميتشوم، غير أن شخصية ريفيرو، فيما يتعلق بمزاج هادئ، ليست متفسخة وبوضوح من خلال الإسراف فى معاقرة الخمر، وهى مستقرة بلطف ومعتمدة على نفسها، وتبدى حاجة ضئيلة إلى مساعدة وين لإنقاذها كبندقية إضافية. فى هذا الفيلم، يبدو أن هوكس يشدد أكثر على أوجه الشخصية التى تبعد الواحد من الرجال عن الآخر، وليس على الأوجه التى تربطهم معًا بثبات – ويشكِّل جورج ريفيرو مع وين التحالف غير الجدير بالثقة والاعتماد والأشد اضطرابًا حتى الآن. وقد أوضحت أفضل الفترات القصيرة للحدث فى فيلم «ريو برافو» التعاون الحميم والاحتفالى بين وين ومارتن، وبينت نوعهما كفريق عمل مضفى عليه طابع طقسى، يتأكد على امتداد الفيلم من خلال اقتسامهما لغة أشبه بلغة البيزنس يتبادلان فيها تعبيرات موجزة تجارية واستراتيجية مثل: «اذهب إلى الطريق الخلفى، وأنا سأمضى إلى المقدمة» أو «حان وقت عمل جولة أخرى فى المدينة». أما فى فيلم «ريولوبو»، فإن مقدمة (برولوج) الحدث الواسعة النطاق، والمطوّلة جدا تصور وين وريفيرو كندَّين ومتنافسين، يحاربان على جبهتين متعارضتين فى الحرب الأهلية، وتعاطفهما ممزق بين الشمال والجنوب. جون وين، على نحو ملائم تمامًا، وبوصفه كول. كورد. ماكناللى يأمر قوات المنشأة العسكرية، المحافظة، التى عهد بها إليه، أن تحرس شحنة الذهب الخاصة بالاتحاد والتى يحملها قطار يخترق غابات فيرجينيا. أما جورج ريفيرو فإنه وبوضوح يأمر قوات الشباب، والتمرد، ويقود هجومًا مفاجئًا بجماعة رثة الملابس من الفيدراليين الكئيبين، ذوى الوجوه الأشبه بوجوه الأطفال، الذين وبواسطة التوليف المتقاطع الإيقاعى لآلة التصوير والأشبه تمامًا وعلى نحو مثير بصوت الساعة، والذى يناور به هوكس، يُشحِّمُون قضبان القطار، ويتسببون بالتالى فى انزلاق قاطرة الاتحاد عن مسارها وسقوطها، ويُلهون حراس الأعشاب الفيرجينيّة على جانبى الطريق، بدفعهم إلى عش ملئ بالدبابير، ويفصلون عربة السكة الحديدية الأخيرة المليئة بالذهب، ويدفعونها للخلف بقوة وإلى أسفل نحو منحدر حاد، ويوقفون العربة الخلفية المسرعة بحبال مربوطة إلى أشجار، وممدودة

بإحكام على امتداد القضبان الحديدية، وبالتالى يقطعون الطريق المفروض سلفًا لعربة الذهب، وأخيرًا، ومع شعور بالنصر ينسلون هاربين بأموال الاتحاد.

قصة الحرب الأهلية تنتهى بعد ثلاثين دقيقة من بداية عرض الفيلم، ولكن هوكس يغذّى توترًا غير معلن، ويقوّى عداءً مدركًا ضمنيًا بين وين وريفيرو بعد هذا المشهد – النموذج التمهيدى للحركة بوقت طويل، ومنذ ذلك الوقت الذى قاما فيه برحلة إلى مدينة ريولوبو، وتصادف أن يكونا فى إثر عدو مشترك، وحتى نهاية الفيلم. وريفيرو يؤدى دوره باقتدار وبقوة منذ البداية، عندما يقاتل ضد وين، وبينما يعطى أوامره إلى الكونفدراليين الشبان (رغم أن صوته منخفض بشدة ولا تتغير نغمته) – مختالاً بسلطته الاختصاصية، وجذعه الذكورى يدور بخفة حول محوره عند مفصلى الفخذين، وهو مرتدٍ زيًا كاملاً رماديًا لمتمرد بقبعة (رداء بلا كمين) وكاب عسكرى، يسيطر على الحدث، ويقدر جهود رجاله بوجه نحيل عابس ومتحفز، ويتحقق من أن رجاله يتبعون أوامره الدقيقة بخطوة سريعة بارعة وفعَّالة. ولكن حين يضع هوكس نجميه فى الإطار ذاته، فإن ريفيرو الحاسم والصارم المختلف يبدو لينًا، ومتحولاً إلى شخص سلبى ومستحٍ على نحو يبعث على الفضول، ويتراجع بحذر إلى خلفية المنظر الظليلة، كما لو أن الدوق وين على وشك الانقضاض عليه. وربما شجّع هوكس لمسات الأداء هذه، الانكماشية والإجفالية، علاوة على ارتداده المتواتر من مقدمة المنظر. فى سيمنار داخل معهد سينما أمريكى، أفشى هوكس سرًا يتعلق بجوهر نصيحته الإخراجية إلى ريفيرو قائلاً: «لا تكن جلفًا فى أى وقت، لأن وين سوف يعصف بك حقًا إلى خارج الشاشة – وفرصتك الوحيدة أن تكون أهدأ منه». ويعرف هوكس جيدا أن الفجوة الأكثر اتساعًا وغير القابلة للسدِّ بين وين وريفيرو ليست متعلقة بالعمر، ولا بإيديولوجية سياسية، بل هى بالأحرى فجوة تتعلق بإغراء نجم، وبمكانته النجومية الصرف والمطلقة. وإعجاز وين فى فيلم «ريو لوبو»، والأساطير السينمائية التى لا تحصى والتى يجسدها ويمارسها الآن، والقوة الخرافية الهائلة التى يبديها منذ

توظيفه السابق فى أفلام القصص البطولية لفورد، وويلمان، ووالش، وهاثاواى، وهوكس ذاته، فضلا عن تألقه المتراكم يمكن أن تؤدى جميعًا فحسب إلى إبعاده عن فنان مبتدئ مثل جورج ريفيرو.

إن العزل المتنامى والإبعاد المتزايد لدور الرجل الفظ الغريب الأطوار الأشيب صاحب البراءة أو الامتياز، علاوة على ذلك، يعزز هذا التحلل المحزن المتصاعد لجماعة الرجال الأربعة المتعلقة بنموذج أولى عند هوكس. وبعيدًا عن كل السذج المسنين الغضوبين الجدد عند هوكس، فإن أول السذج، وهو والتر برينان فى دور ستامبى فى فيلم «ريو لوبو»، كان متناغمًا بأقصى درجة مع نموذج صداقة بين أربعة رجال. وسرعة غضب برينان بتهور، وكثرة تشكيِّه وتظلُّمه، وثرثرته، وصخبه الذى لا يتوقف للفت انتباه وين والآخرين حجبت جميعها وبجلاء رغبته الطفولية البسيطة فى مواساة الراشدين، وتوق ولد صغير إلى الاستحسان الملطِّف من قبل الكبار العقلاء. أما فى فيلم «إلدورادو» فإن أرثر هينيكت، الشخص الأكثر غرابة للأطوار بكثير وذو العقلية الميالة إلى الاستقلال، والملتحى، ومحارب الهنود، ونافخ البوق الصفيحى، وحاصِى عدد الدروع والقبعات والأقواس والسهام كان على الأقل مرحًا، وسريع الغضب بدماثة، وفظًّا بطريقة لا تبعث على النفور بل تجعله جديرًا بالحب. ولكن الآن وفى فيلم «ريولوبو» يجعل هوكس «الترويح الكوميدى» الذى يقوم به جاك إيلام انحرافًا أكثر عنفًا، فيبدو أكثر انعزالا، وأكثر غرابة، وذهانيًا على نحو هزلى، وبعيدا عن أى نوع من مشاعر الجماعة المتمثلة فى مهرِّجى رعاة البقر السابقين برينان أو هينيكت. والأداء الكوميدى الشديد الاهتياج على نحو متناقض لجاك إيلام يوضع خارج الطابع الفعلى للفيلم، بفعل الأسلوب الحقيقى لفيلم «ريو لوبو» فى حل لغز قصة – حبكة هوكس وبراكيت المتجوِّلة والمترحِّلة من مكان إلى آخر، والتى تتيح لإيلام الوجود لفترة قصيرة على الشاشة على نحو يبعث على الإحباط، وتبقيه معطَّلاً فى منطقة ريفية خلفية بعيدة لأكثر من نصف الفيلم، قبل أن يقابل لأول مرة الشخص المعتوه ومزرعته الفقيرة المكسوة بالثلج والباعثة على الرثاء فى لقطة

عامة. وهناك جمال فعلى فى هذه اللقطة العامة التمهيدية، وإن كانت اللقطة الذاتية من وجهة نظر وين، وريفيرو، وأونيل، والتى تمزج تمامًا الوصف الطوبوغرافى بوصف الشخصية، تُدمِج وعلى نحو غير فضولى الجسدى بالنفسى. إنها تبين أن همجية جاك إيلام الشديدة تحتدم ليصبح متفوقًا على الآخرين جسديًا كتفوقه عليهم نفسيًا، وليصبح بعيدًا عن باقى الجماعة فى المكان كما هو بعيد عنهم بهويته الشخصية. واللقطة العامة للمزرعة، والمصحوبة بمرح إيلام الصاخب الهوسى غير الودى، والذى يمكن سماعه بالكاد على مسار الصوت تشير إلى العزلة الكئيبة والمرحة فى آن لإيلام، العنيد، واللاعقلانى بتطرف، والمخبول بصورة لا تطاق، والمزاجى على نحو ذاتى تقريبًا. ومن هنا يحدث القطع إلى منظر داخلى لإيلام المجنون المندفع بإصرار إلى النافذة، وهو يحاول أن يخلص ملكيته الهزيلة للأرض من كل المتطفلين، ومن المغتصبين المدّعين – ثمة رعب حقيقى من الأصدقاء والأعداء على السواء مصحوب بتحديق عينيه الحولاءين البغيضتين من خلال الزجاج، ومصحوب ببندقيته البارزة، على نحو لا يُميَّز، من خلال أحد جوانب خزانات رش النار، ومصحوب بثغائه المتقطع لمقاطع لفظية انفعالية، بعضها تتكتل لتشكِّل تلك اللعنات المزعجة والمضحكة والملطفة التعبير، وكذلك الضجيج، مثل «أنتم مصّاصو بيض!» و«أنتم حقراء ذوى آذان بغال!».

إن دور «كلورادو» الذى قام به ريكى نيلسون ودور «ميسيسبِّى» الذى قام به جيمس كان اللذين يسبقان زمنيا دور الحدث الذى يؤديه كريس ميتشوم يرشدان دور «توسكارو» فى هذا الفيلم. وكما يحدث مع شخصية إيلام، فإن بنية فيلم «ريو لوبو» المتجوّلة والمترحّلة تميل إلى زعزعة مكانة ميتشوم، وفصله عن الكثير من أحداث الفيلم الرئيسية، وإبقائه غائبًا لفترات طويلة فى مكان ما بعيدًا عن النظر، واحتجازه كرهينة على أيدى الأوغاد أو بعيدًا جدا لأميال فى مدينة أخرى، وقد تذكر الجمهور وجوده غالبًا من خلال تلميحات الآخرين الرمزية إلى فعالياته خارج الصورة. وفى تلك الأوقات حين يتحقق أخيرًا وجود ميتشوم، وبطريقة شغف هوكس بملامح وجهه الشبيه بوجه مراهق، فإنه يمنح الصبى القليل ليقوم به، ولا

يعطيه شيئًا تقريبًا ليقوله، ومع ذلك يظل ينثر وبإصرار لقطات اعتراضية متوسطة قريبة غير قابلة للتعليل لبشرته الصافية، وعينيه الداكنتى الزرقة، ولخصلات شعره الأمامية الشعثاء الذهبية المُسمَّرة، ولبسمته العريضة البريئة الباعثة على الرضا، وقد يحدِّس المرء بأنه يشترك فى الكثير مع جورج ريفيرو، الغر الآخر والمبتدئ الذى لم يُختبر. ولكن هذا غير صحيح. وبرولوج الحرب الأهلية، ضمن أشياء أخرى، يصور ببراعة الهويتين الشخصيتين المتناقضتين لريفيرو وميتشوم من خلال أسلوبيهما المختلفين فى ارتداء الثياب وطريقة المشي: الزى الرسمى لريفيرو كضابط اتِّحادى، والذى يتلاءم تمامًا مع حامل قضيب تنظيف البندقية المستقيم والصلب، يجعله يبدو رجلاً عسكريًا جدًا، فى حين أن ملابس ميتشوم المشارك فى حرب العصابات الاتحادية والتى تزين تجاعيده وطوله المصحوب بالهزال ومزاجه الأخرق الإجرامى، تشبه الأسمال البالية الموضوعة فوق فزّاعة (خيال المآتة)، والمتدلية بغير اعتناء وغير المزرّرة.

حتى معالجة مشاهد الحركة الخاصة بميتشوم تسهم فى هذا الشعور الجديد بتحلل الجماعة. وأثناء القتال النهائى بالبنادق، يشدد هوكس بصريًا على وسيلة حركة يبتكرها ميتشوم دون مساعدة من أحد فى الجماعة، وتتبعه آلة التصوير وهو يقفز من بين سيول طلقات الرصاص المتبادلة، ويتوقف أمام نهر، ويجلس القرفصاء ليقوم بالخدعة المغامرة بالغة القدم، فيعوم تحت الماء ويتنفس من خلال قصبة مجوفة مع شعور بالبهجة مبعثه تسلله الأوديسى المزعوم وبراعة اختراعه. لا يوجد هنا شيء أشبه بتلك اللحظات التى نجدها فى فيلم «ريو برافو»، حين تقذف أنجى ديكنسون الطائشة إصيص زهور من نافذة فى فندق، وبالتالى تدب الحركة فى المنظر المجزأ – الثانى الشهير فى ذلك الوقت لريكى نيلسون وهو يسحب مسدسًا ويقذف فى الوقت نفسه بندقية إلى جون وين، مصحوبًا بوضع كلا الرجلين فى الإطار ذاته، نيلسون فى الشرفة ووين على الأرض واقفًا فى أحد الطرق الترابية فى المدينة، والاثنان يطلقان النار سويًا على خصومهما، ويتغلبان على عدوهما وكأنهما رجل واحد. فى فيلم «ريو لوبو»، لا يوجد معادلاً لتلك

الصورة المشار إليها عن الانتصار الساحق لرجلين، وعن التضامن المتهلل لرجلين، وعن الصلة الحميمة بين رجلين. وهناك لقطات موازية فى فيلم «ريو لوبو» لميتشوم ووين فى أحد الطرق الترابية فى المدينة تعبِّر، وبدلا من ذلك، عن حزن رجلين، وعن حدَّة انفصالهما. وفى هذه الصيغة، يهاجم قُطَّاع الطرق ميتشوم ويعاملونه بوحشية، ويجرُّونه داخل سجنهم الخاص، بينما صديقته تصرخ بلا جدوى وتنهار على نحو هيستيرى. ويقف وين فى خلفية المنظر، فى الجانب الآخر من الشارع، وحيدًا، غير مبدٍ اهتمامًا أو عطفًا وواهنًا تمامًا، وغير قادر على التدخل فى هذا الوقت، وهو يعرف بيأس ومعه وميتشوم أن شجاعتهما قد غلبت.

## انقلاب مكانى

التبدُّل الأكثر وضوحًا فى فيلم «ريولوبو»، وربما ابتعاده الجذرى إلى حد كبير عن فيلم «ريو برافو» ذو صلة بالنسق الطوبوغرافى العام. ومنذ التصريحات الصحفية المبكرة التى تروى حكاية الشروع فى صنع فيلم «ريو لوبو»، والمخرج يشير إلى فيلمه الغربى (الويسترن) الجديد باعتباره مخططه المكانى الشاذ عن المعتاد. وقد أعلن هوكس أن هذا المخطط من الأفضل أن يكون مختلفًا، بوصفه مقابلاً لخطَّة وحدث فيلم «ريو برافو» المتعلق بأربعة مدافعين عن القانون يطوَّقون داخل سجن على يد جماعة من الأعداء الخارجيين، فى حين أن فيلم «ريولوبو» يروى عن رجال فى الخارج يُدفع بهم إلى سجن يحتله الآن خصومهم. فى البداية كان الأبطال داخل السجن، ولكنهم الآن فى الخارج – وهذا تحريف بسيط جدًا. ولكن فى حالة مسَّاح متمرس، ومناور ماهر وشديد الذكاء بالمساحة الطوبوغرافية مثل هوكس فإن ذلك الانقلاب المكانى البسيط جدا يمكن أن يتسبب فى تحول عنيف للجو العام، ويمكنه أن يحدث تغيرًا شاملاً فى الحالة النفسية.

إن وضع خريطة تفصيلية للحدث فى فيلم «ريو برافو»، خريطة دقيقة، ومحكمة، ومرسومة بتأنٍ أمدَّنا بالمثال العملى الكامل عن معظم ما يقال عن مخطط

هوكس فى عمل الأفلام، وهو المثال الذى يستشهد به عادة كتَّاب سيرته الذاتية ونقاده. وهذا المخطط ذاته سارى المفعول تقريبا فى أفلام «الملائكة فقط لها أجنحة»، و«السلاح الجوى»، و«الشيء»، و«هاتارى»! وفى الثلثين الأخيرين من فيلم «إلدورادو»، ويضرب مثلا على التقييم المزعوم لروبين وود «النموذجى فيما يتعلق بالتعبير عن ميتافيزيقا هوكس»، وهو يحشد مجموعة من الرجال المغامرين، وربما واحدة أو اثنتين من النساء إلى جانبهم، فى حظيرة مسيَّجة صغيرة واحدة وحصينة تقولبهم، وتعزلهم بعيدًا عن بيئتهم العدائية والخطيرة، أو بطريقة أخرى الشحيحة والمتناثرة والخالية من المعنى بصورة باعثة على القلق تمامًا. فى صياغة فيلم «ريو برافو» التجريدية على نحو صارم، عين هوكس موقع سجن بوصفه المركز الإيجابى الوحيد الذى يطوق الجميع بفراغ سلبى، وبوصفه النقطة الوحيدة الثابتة تمامًا والدائمة ومركز الاهتمام، وجعل رجاله الأربعة يكمنون داخله، أو بالأحرى قيَّدَهم بحبل إليه، حيث يسمح لهم أحيانًا أن يغامروا، وقد فرض عليهم أن يتحركوا فى نطاق نصف القطر القصير جدا لمدينة بالغة الصغر (وهى ذاتها نموذج جامد مزخرف للعزلة والقفر)، ولكن وبالتأكيد ألا يذهبوا إلى أبعد من حدود المدينة، التى فيما وراءها، وفيما يبدو يترصدهم الهيولى التام للفراغ الصحراوى المطلق. إن الرجال الأربعة، فى فيلم «ريو برافو»، المتجمعين والمحشورين فى مكان ضيق، وهم تشانس، وديود، وستامبى، وكولورادو، حققوا صداقة أسرع وأكثر التئامًا وحميمية من نظرائهم فى فيلم «ريولوبو»، ويرجع هذا أساسًا إلى أنهم متورطون معًا بفعل خريطة هوكس الطوبوغرافية المتصورة سلفًا، وأنهم كامنون داخل حصن أخير مصون خاص برجال غير معرضين للخطر (وبلا نساء)، ومعاقون عن الحركة وراء جدران سجن معزول يمنحهم الوقت المتسع والفرصة للتكامل، وترديد الأغانى، والاطلاع والتعرف على نقاط ضعف وأخطاء بعضهم البعض، وعلى احتياجاتهم العاطفية، وعلى أن يساعد كل منهم الآخر، وأخيرًا على أن يتفاعلوا معًا على نحو متبادل ومتصل، بإجراء تنازلات متبادلة، وعلى أن يخلقوا نوعًا من الشجاعة السامية المشاعية...

وبينما يدفع وضع خريطة تفصيلية للحدث فى فيلم «ريو برافـو» الرجـال الأربعة إلى صداقة حميمة فإن مناورات الإحالة المرجعيـة والمزينـة بالمنـاظر الطبيعية فى فيلم «ريولوبو» تميل إلى إجبار كل رجل على العزلة. والطريق الشاذ والمتعرج للحدث فى فيلم «ريولوبو» يتوافق مع مخطط ومسح شامل بديل لهوكس، وهو مخطط فضّله بدرجة أقل إلى حد ما، ونادرًا ما استحسنه نقاد هوكس الأغزر كتابة، ولكنه مع ذلك مخطط ينتمى بوضوح إلى سلسلة محددة من أفلام هـوكس. هذا المخطط البديل السارى المفعول تقريبًا فى الثلث الأول من فيلم «إلـدورادو»، وفى الفيلمين الكوميديين «كنت عروسًا لمحارب»، و«طفل ناشىء» وفـى فيلمـى «النهر الأحمر» و«النوم العميق»، يتلاءم مع تصنيف مانى فاربر المعنون أفـلام «الرحلات البارعة» لهوكس، ويتبرأ من المغامرين الرجال داخل أى حصن أشـبه برحمٍ لم يمسّ، ويرسلهم إلى الخارج ليتجولوا بغير هدف، معرضين لسرعة الزوال ولتشوش وغموض محيط اجتماعى مألوف وحقيقى. وفى فيلم «ريو لوبو» يعبـث هوكس بالطوبوغرافيا ليطور سرعة زوال ومراوغة وعـدم دوام نمـوذج عـولج باختصار فى فيلم «النوم العميق» عام ١٩٤٦، ووصفه مانى فاربر بأنه: «عربـة كبيرة مغطاة (كارافان) سيريالية لم تمرّ بنفس ملتقى شارعين مرتين». الرجال فى فيلم «ريولوبو» يتنقلون دائما فى مناطق غير مألوفة، ويطوفون من نقطـة حـدود مؤقتة إلى أخرى، ويتوقفون فقط لفترات قصيرة، ونادرًا ما يرجعون فى أى وقـت من حيث أتوا، وهم ملحقون بحراك مذهل لا نهاية له، إذ يترحلون من محطة قطار إلى غابة كثيفة، ومن ضفة نهر إلى كهف مظلم ثم إلـى أحـد مخيمـات الجـيش الاتحادى، ومن سجن حربى غارق فى مياه المطر، إلى مدينـة «بـلاك ثـرون» Black throne (التي يوجد بها مقر لعمدة المدينة، ومطعم، وحجرة فـى فنـدق)، وبعدئذ يخرجون إلى الصحراء، حيث يذهبون إلى موقـع قبـور لهنـود حمـر، ويتوجهون بعدئذ إلى مدينة ريولوبو، ثم إلى مسكن متواضع لفتـاتين مكـسيكيتين عاطفيتين، ثم إلى الشارع الرئيسى فى مدينة ريولوبو، ثم إلى عيادة طبيب أسـنان صديق، ثم إلى عربة عرض أدوات طبية مبهرجة، ثم إلى مزرعة فقيـرة مغطـاة

بالثلج، ثم إلى مزرعة الحيوانات الضخمة والواسعة والخاصة بممثل يـؤدى أدوار الفاشيين (هو فكتور فرنشى الذى أدى دور داف سيمور الخنزيـرى)، والآن إلـى الطريق للسجن الأسطورى، لكنهم يتكاسلون هنا فى مهمة محدودة تستغرق ثـلاث دقائق فقط قبل أن يتجولوا فى الخارج من أجل المكاشـفة الأخيـرة. إن الرجـال الأربعة المتجولين فى فيلم «ريولوبو»، بحرمانهم من إقامة طويلـة الأجـل فـى الحصن القوى المزود بسجن جدير بالاعتماد عليه والتى منحت لرجال فيلم «ريـو برافو»، وجدوا أنفسهم فى الخارج، يتحايلون باسـتمرار للتغلـب علـى الخطـر، وتُهاجَم صداقتهم من جميع الجهات بتعقيدات سردية لا تحصى، مُعدَّة بحيث تـؤدى إلى الانشقاق، والتمزق، وانفراط عقد الزمرة. وفيلم «ريو برافو» يعزل نفسه عـن أى زمان ومكان حقيقيين يمكن إدراكهما. أما فيلم «ريولوبو» فإنه، على العكـس، يقتحم جانبًا من التاريخ الأمريكى، يظهر بوضوح للوهلة الأولـى مـن الأصـالة النسبية للموقع الذى يفتتح به الفيلم والذى يرجع تاريخه إلى منتصف القرن الثـامن عشر فى فيرجينيا، حيث الغابات والأشجار. وتـدوين الفـيلم الـسريع والطـوّاف والعابر لخلفيات تاريخية-اجتماعية محددة يصبح باعثًـا علـى الخـلاف، وعلـى الاستقطاب السياسى داخل جماعته – ريفيرو، وميتشوم، وبصورة خاصة إيلام، كل منهم لا يثق فى وين بسبب ولائه للشمال الأمريكى. فى فيلم «ريو برافو»، عمِـل العنصر الوغد مثل «كماشة» Vise (آلة ذات فكين تطبق بهما على الـشيء – م)، فهو يطبق على الرجال الأربعة، ويحشرهم معًا داخل منطقة الـسجن المركزيـة، ويُمتِّنُ صداقتهم. أما فى فيلم «ريولوبو») المقابل، فإن هذا الوغد يتخيّـل أعمـالا أكثر شبها ببعض المُلوِّثات المنتشرة، ويفسد السجن والمنطقـة المجـاورة، ويمتـد تأثيره الحاقد إلى الخارج مثل لوامس الأخطبوط غير المرئية التى تتبـسط لفتـرة قصيرة، وتمزق الرجال... معظم فيلم «ريو برافو» كان محـصورًا فـى نطـاق «ذكورى» عائلى آمن وبهيج، وفى مجتمع صغير مصطنع خال من جميع النـساء، وفى جماعة محلية بعيدًا وبالسليقة عن حدود الجنس الآخر. فـيلم «ريـو لوبـو» المناقض يطوف فى نطاق «نسوى»، وفى أرض مجهولة آهلة إلى حد مـا بحـشد

حاضر فى كل مكان من نساء هوكس غير المحدَّدات الهوية وعلى نحو غير مألوف، بنات مدينة غريبات تمامًا على الرجال، ونساء مقيمات يرشدن الأبطال إلى مكانهم من المخبأ وحتى القتال بالبنادق ثم العودة بهم إلى المخبأ (علاوة على أونيل، هناك سوزانا دوسامانتس وشيرى لانسنج، ومن سوء الحظ أنهن ممثلات غير مقنعات لأداء أدوار الفتاة الساذجة، وأمثلة مصغرة للبطلات ذات الصوت الخفيض والمثيرات جنسيًا).

وهكذا تغلب «ريو لوبو»، الفيلم وصانعه معًا، على كل تلك الادعاءات القابلة للتنبؤ والنمطية من جانب كتاب المتابعات اليومية عن «الشيخوخة» و«سوء اختيار الممثلين» و«التمثيل الردئ»..الخ، ولذا فإن الفيلم يظل مُقدَّرًا بشدة، لأنه يكمل دائرة الاتجاهات الرمزية فى استعارة السجن المتكررة عند هوكس. ولقد استنفذ فيلم «ريو برافو» الإمكانيات السينمائية لإظهار أربعة رجال متوحدين معًا بأمان تام على أرضية «داخلية» مشتركة ... أما «إلدورادو»، وهو الفيلم الأوسط بين «ريو برافو» و«ريو لوبو»، فإنه إذا اختُزل إلى جوهره الطوبوغرافى – ثلثاه الأخيران، من حين إلى آخر محبوسان فى الداخل، ولكن ثلثه الأول انتقل إلى الخارج بعيدًا عن رعاية السجن – لأصبح وبوضوح الفيلم الانتقالى فى الثلاثية، فهو وإلى حد ما يحمل تضمينات الفيلمين السابق عليه واللاحق له ... وفيلم «ريو برافو» يحصن نفسه بثبات فى النظام الداخلى القوى والعنيد للسكون والصفاء المتخيلين والمحتجبين، بينما يشرد فيلم «ريو لوبو» فى الفوضى الوحشية الخارجية، وعلى نحو متناقض لعالم غير متحضر تمامًا. وكان «ريو برافو» معقدًا سيكولوجيا فى حين أن «ريو لوبو» معقد جغرافيًا بدرجة أكبر بكثير. وكان «ريو برافو» محصورًا وعموديًا بحدة فى حين أن «ريو لوبو» أفقى بدرجة أكبر بكثير ومتشعب... وكان «ريو برافو» راسخًا على الدوام وعائليًا، فى حين أن «ريو لوبو» مزعزع وطوّاف بصورة عنيدة. وقد أسس فيلم «ريو برافو» الصداقة المتينة بين جماعته على التضامن الاضطرارى، والالتفاف حول هدف، والتصميم

المشترك الضرورى لأربعة رجال وضعوا فى مكان باعث على اليأس. بينما يبنى فيلم «ريو لوبو» صداقة الجماعة، الأكثر تفككًا والأشد ضعفًا، على أساس اللقاءات العرضية والمشاركة المرتجلة لأربعة رجال ينطلقون عبر طرق منفصلة فى رحلة طويلة ومُلحَّة وبلا توقف.

# الشكل ونقطة سوداء

## جيوفرى نويل - سميث

فى هذا المقال الذى كتب عام ١٩٦٤ يدرس جيوفرى نويل – سميث السمة الأسلوبية لثلاثية ميكلانجلو أنطونيوتى – وهى أفلام «الليل» La Notte و«الخسوف» L'Eclisse و«المغامرة» L'Avventura. ويحاج بأن [هذه السمة] تستلزم مُشاهدةً دقيقة وليس مجرد مشاركة (أو اندماج). وهذه السمة هى إلى حد بعيد جدا سمة خاصة بأسلوب تصويرى، يوصّل المعنى من خلال الصورة، ويستخدم مسار الصوت بوصفه تكملة للصورة، ونادرًا ما يكون وسيلة مستقلة لتوصيل الأفكار. وإصرار نويل – سميث على تأمل الصور- الشخصيات، وعلاقتها ببيئتها، وإدراكها لتلك العلاقة – وليس النظر من خلالها يقوده إلى تحدى الفكرة الشائعة عن أن أفلام أنطونيونى هى أفلام عن الاغتراب. وبديلاً عن ذلك، فهى أفلام عن شخصيات محددة، وعن الاغتراب بصورة عرضية فقط، ولها أوجه إيجابية وأوجه سلبية أيضًا، والجدير منها بالذكر هو الإبحار من أجل «اكتشاف الذات واكتشاف العالم» الذى تجد فيه الشخصيات على الأقل لحظات من السعادة.

وبإشارات ملموسة إلى الطريقة التى تصور بها المشاهد على نحو أسلوبى، يوضح نويل – سميث بعض الأفكار الخاطئة عن هموم أنطونيونى الفكرية (التيمائية)، كما يفعل كامبر بالنسبة لبورزاج، فهو يثبت ضرورة تحليل الإخراج (الميزانسين) من أجل فهم تام لوجهة نظر مخرج.

* * *

هناك مشهد يستغرق زمنًا قصيرًا فى فيلم «المغامرة»، ليس له فى الظاهر أهمية كبيرة، ولكن يبدو لى أنه يلخص تمامًا كل ما هو فعَّال وأصيل فى الشكل السينمائى عند أنطونيونى. وهو المشهد الذى يصل فيه، وبالصدفة، ساندرو وكلوديا إلى قرية صغيرة فى مكان ما داخل صقلية. القرية هادئة بصورة غير عادية. يتجولان لمسافة قصيرة، ويصرخان. ولا مجيب، ولا شيء. ويتضح لهما تدريجيًا أن القرية مهجورة تمامًا، وأنها بلا سكان، وربما لم يسكنها أحد فى أى وقت. وليس فى القرية أحد إلا هما، معًا ووحيدان. ولأنهما منزعجان يبدآن فى التنقل من مكان إلى آخر. وللحظة يُحوِّم الفيلم: ويتوقف العالم، إذا جاز القول، لثانيتين، وربما أكثر. وبعدئذ وفجأة يندفع الفيلم بسرعة بالغة، ويحدث قطع على لقطة قريبة لساندرو وكلوديا وهما يمارسان الحب فى حقل – هذه إحدى أشد اللحظات الباعثة على النشوة فى تاريخ السينما، لحظة لم يحدث لها، وبوضوح، أى تحضير شكلى على الإطلاق. فماذا حدث بالضبط؟

إن المسألة ليست أن ساندرو وكلوديا وقعا فى الحب فجأة، أو أنهما اكتشفا فجأة، وعند تلك اللحظة، أنهما فى حالة عشق طوال الوقت. وليست أن الشيء الذى يخصُّهما، من زاوية الطرف الأقصى هو رد فعل مسعور لخوف مفاجئ من مكان مقفر ووحشة. وليس، من جديد، أن الأمر متعلق برجل يستفيد من لحظة عجز لدى امرأة لكى يغويها. كل من هذه التفسيرات يحوى وجهًا من أوجه الحقيقة، لكن الحقيقة الكاملة أكثر تعقيدًا وتفلت فى النهاية من التحليل. ما حدث بالتحديد فى تلك اللحظة لن يعرفه المشاهد مطلقًا، كما أنه من المشكوك فيه ما إذا كانت الشخصيات تعرفه بالفعل. فكلوديا تعرف أن ساندرو مهتم بها. وبقدومها إلى القرية معه فإنها ومسبقًا أسلمت نفسها له تقريبا، ولكن القرار المحتوم والفعلى ليس قرارها ولا قراره. إنها تأتى، حين تأتى، متهورة: علتها المباشرة، والحافز الذى يحدث الاستجابة، هو الشعور بالفراغ والحاجة التى أوجدها منظر القرية المهجورة. وبالضبط كما أن مشاعرها (ومشاعره هو أيضًا تجاه هذا الأمر) ليست رومانسية تمامًا ولا جسدية تمامًا، فإن اختيارها هو أيضًا، وكما يقول أنطونيونى، ليس محددًا

تمامًا وليس حرًا تمامًا. إنها تختار، بلا شك، ولكن مغزى اختيارها ينجيِّها، وبمعنى ما فإنها أيضًا تكاد ألا تستطيع التصرف بطريقة أخرى.

إن الوسيلة التقنية التى يُنقل بها كل هذا ليست أقل مدعاة للاهتمام، وتمدنا بمفاتيح أكثر لموقف أنطونيونى العام من الحياة ومن السينما كوسيلة تعبير. عندما تعرض اللقطة الأولى للقرية، يتوقع المرء أن تكون ما يعرف عمومًا باسم اللقطة الرئيسية (التأسيسية – م) – أى شىء ما لتحديد المشهد، وتأسيس الموقع والجو العام الذى سيتطور المشهد من خلالهما. وواقع الحال، مع ذلك، أن اللقطة هى المشهد، وليست مقدمة له، وأن الموقع ليس مجرد مكان ما يجرى فيه الحدث، وإنما هو مرادف للحدث ذاته (الحدث، وبالتساوى، هو الموقع وليس مجرد شىء ما يحدث هناك). فأنطونيونى لا يقطع من خلفية المنظر ليركِّز على الشخصيات، بصورة غير مباشرة على الأقل. وإنما يضبط لقطته، وكل لقطاته، وبالتحديد تلك الأطول قليلا مما يفترض أن يكون ضروريًا بصرامة لكى تحقق اللقطات أهدافها، إن كان هناك هدف يرجى من ورائها. إنه يضبطها فى هذه الحالة لأنها تتطلب من المشاهد أن يصبح واعيًا ليس فقط بخلفية المنظر، بل بالشخصيات ذاتها، والتى تكون بدورها واعية بهذه الخلفية وليست هناك حذوفات: فالزمن السينمائى والزمن الحقيقى متطابقان بالفعل. ولكن على الرغم من أن آلة التصوير تكون ذاتية فيما يتعلق بالزمن، فإن شعور المشاهد بالزمن فى تلك الحالة يتبع شعور الشخصيات، والانطباع العام بالموضوعية الشديدة. إن المشاهد لا يوضع أبدا فى مكان الشخصية ويُستحث على الشعور بما يفترض أن تشعر به. وفى هذه المناسبة، سوف يستجيب المشاهد بلا شك، وإلى حد كبير وبنفس الطريقة، للشعور بالعبث والخراب الذى يعكسه المنظر الطبيعى؛ ولكن الشىء المهم ليس هذه الاستجابة، بل هو بالأحرى أن المشاهد سوف يرى من خلال آلة التصوير، بنزاهة وعلى نحو علمى تقريبا، استجابات الشخصيات ذاتها.

إن المشاهد ليس لديه دليلاً مُعيناً على ما تشعر به أو تفكر فيه الشخصيات فيما عدا استجاباتها الخارجية فقط، وشذرات من سلوكها؛ وهذا السلوك فى أفلام

أنطونيوني سوف يبدو غالبًا وفى أى لحظة محددة اعتباطيًا وبلا دوافع. ونتيجة لذلك فإن مغزى الفيلم يكون فى حالة تغير متواصل دائمًا. والشكل السلوكى للمشاهدة يقترح حتمية أولية؛ ففى مكان ما من الخلفية هناك نموذج أساسى للسبب والنتيجة. لكن فى الممارسة يكون كل شىء غير مترابط منطقيًا. وهناك شىء ما أهوائى (نَزْوى) تقريبًا فى الطريقة التى يتصرف بها الناس؛ فالتوجيهات تكون دائمًا محل شك لأنها تأتى بعد فوات الأوان؛ والإحساس بحدثٍ ما لا يكون واضحًا أبدًا حتى بعد حدوثه، ويحدث شىء ما آخر لتحديد مغزى ما حدث من قبل.

عالم كل شىء فيه محاط بهالة باهتة من اللاحتمية، وفى طريقه لأن يصبح غير آمن أيضًا بأساليب أخرى والنزعة التجريبية هى دائمًا نظرية المعرفة اللاأدْريَّة، وأنطونيونى لا أدْرى راديكالى. وفى أفلامه لا يوجد أى يقين على الإطلاق، كما لا توجد أية حقيقة محددة أو مطلقة. ومغزى الأحداث المنفردة غامض غالبًا، وهذه الأحداث بتراكمها تضاف إلى صورة عالم تلاشى فيه النظام والمنطق واختفت القيمة. ويجب ألاَّ يؤخذ هذا بمعنى ميتافيزيقى أكثر مما ينبغى. فالشخصيات فى أفلام أنطونيونى لا تتجول بجدية مثل شخصيات سارتر أو ميرلو-بونتى، محاولة إعادة الجوهر إلى الوجود. وإنما هى وببساطة مواجهة بمسألة العيش فى عالم لا يقدم هو ذاته يقينًا ولا أمانًا، على الأقل فى الزمن الحالى. وعندما تبدو شخصية ما ميالة إلى تأكيد ذاتها بطريقة ما، من خلال عملها أو من خلال علاقتها بشخص آخر، فإن أمانها ربما يكون وهمًا (وإن كان هذا ليس بالضرورة: وأكرر أن أنطونيونى ليس سارتر)، ومن أجله يتعين عليها أن تدفع الكثير مقدمًا.

هذا الإحساس بعدم الأمان الذى يحرك مشاعر شخصيات أنطونيونى الأكثر اتسامًا بسلامة العقل (الشخصيات البليدة الذهن تكون عمومًا حصينة تقريبًا، وأكثر سعادة نتيجة لذلك) هو بلا شك وإلى حد كبير إحساس ذاتى. وجحيمها الوجودى الخاص هو وبدرجة كبيرة جدا من صنعها. ويمكن أن يرى نفس هذا القلق العام، ولكن بحدة أقل، وهو يؤثر فى المجتمع ككل، كما يرى انعكاسه فى المحيط المادى

الذى خلقه الإنسان العصرى لنفسه، واختار أن يعيش فيه. والقرية المهجورة فى فيلم «المغامرة» مثال كامل. فهى، بصريًا، تستدعى على الفور الأسطح الفارغة والمنظورات المشوشة فى لوحة رسمة ميتافيزيقية Pittura Metafisica للرسام (الإيطالى) كيريكو Chirico، وتعنى إلى درجة كبيرة الشىء ذاته. هذه القرية المدنية الأشبه بالمنظر، الخالية من المدنيين، والمجردة من الصفات الإنسانية، والعبثية، التى يقدم إليها اثنان من البشر معًا ويمارسان الحب، تؤدى دورًا بمعنى ما كرمز، أو كأمثولة أخلاقية فيما يتعلق بالحياة العصرية بالكامل. فالإنسان، إذا جاز القول، بنى لنفسه عالمه الشخصى، ولكنه غير قادر على العيش فيه. إنه مُبعد عن خلقه الخاص، وملاذه الوحيد يكمن فى لقاءات عرضية مع كائن آخر فى المأزق نفسه. إن الإنسان، بكلمة واحدة، «مغترب».

فيلم «الخسوف» هو أيضًا، مثل فيلم «المغامرة»، مهيأ لتوسيع وتطوير أفكار مؤلِّفه حول العالم الحديث، وحول صعوبات العيش والحب فى عالم يصبح بصورة متنامية غير قابل للفهم. ولهذا فإن فيلم «الخسوف»، مثل فيلم «المغامرة» وكما لم يتباطأ النقاد فى الإشارة إلى ذلك، هو فيلم حول «الاغتراب»؛ ولكن بصورة غير مباشرة تماما، وعلى نحو عرضى تقريبًا. وأنطونيونى ذاته صريح فى هذا الشأن. ونواة فيلمه، كما يراها، ليست، ولا يمكن أن تكون، مفهومًا، وعلى الأخص مفهومًا غامضًا جدا وغير محدد مثل الاغتراب. فنواة فيلم «الخسوف»، مثل أنوية كل أفلامه، قصة، ولكنها مع ذلك قصة سطحية وغير درامية (وقصة فيلم «الخسوف» سطحية جدا وكأنها بذلك تجعل قصة فيلم «المغامرة»، بالمقارنة، تبدو ميلودرامية تقريبًا).

القضية فى المقام الأول قضية توكيد. فبإصراره على أن كل فيلم من أفلامه يبدأ بقصة، وبأناس استثنائيين فى موقع استثنائى، يطلب أنطونيونى من النقاد أن يدرسوا الاستثناءات بدرجة أكبر والجليل بدرجة أقل، فيما عدا العموميات المضعفة التى من المفترض أن تعكسها. وهذا الهدف مقبول إلى حد بعيد. فيما عدا ما يتعلق بفيلم «الليل»، الذى ما يزال يبدو لى فيلمًا متشائمًا جدًا، وبالأحرى جازمًا فى

نزعته التشاؤمية داخل الصفقة، ولا يوجد أى فيلم لأنطونيونى مجدب جدا دائمًا، أو اغترابى جدًا، كما قد يقترح تحليل تقليدى لأفكاره. ففى كل فيلم من أفلامه هناك قطب موجب وقطب سالب، وبينهما توتر. ويقع التجريد، وتقع «الإيديولوجية» غالبًا عند القطب السالب. أمَّا الدليل الملموس والفعلى، وروح الفيلم فإنهما يكونان غالبا إيجابيين بدرجة أكبر – وأكثر إهمالاً فى غالب الأحيان من جانب النقاد.

كما هو الحال فى كل أفلام أنطونيونى، فإن قصة فيلم «الخسوف» موضوعة فى صياغة تتعلق بنوع من روحية تتجه، وعلى نحو نموذجى، نحو اكتشاف الذات واكتشاف العالم. والاكتشاف قد لا يتحقق، وقد تنتهى الرحلة بالفعل إلى الدمار فحسب، كما يحدث فى فيلم «الصرخة» Il Grido (بالإنجليزية Outcry) وربما فى فيلم «الليل». ولكن يبقى الهدف المثالى الذى يسعى وراءه دائمًا البطل الرئيسى. وسليليًا فى فيلم «الصديقات» Le Amiche (بالإنجليزية The Girl Friends)، وألدو فى فيلم «الصرخة»، وكلوديا فى فيلم «المغامرة»، وليديا فى فيلم «الليل»، وفيتوريا فى فيلم «الخسوف» جميعهم تنويعات على تيمة واحدة، وهى دائمًا عن التنقل، والبحث، والتساؤل، وان كان هذا بغير إفصاح واضح عن مشاعرهم، حتى يصلون إلى نوع ما من خلاصة. وفى فيلم «الخسوف» تبدأ فيتوريا فى التخلى عن علاقة مستقرة، تشعر وعلى نحو غامض أنها غير مقنعة، إلى حد ما، لكلا الجانبين. وبعدئذ تبدأ فى التجول، بغير هدف تقريبا، متنقّلة من مكان إلى آخر بحثا عن عمل فى غالب الأحيان، حتى ترتبط بصورة مؤقتة، وعلى نحو تجريبى تقريبًا، برجل آخر. وينتهى الفيلم ومستقبل العلاقة الغرامية الجديدة ما يزال معلقًا، مع غلبة احتمال ألا تستمر. وتنتهى الأسفار، عادة، بلقاء محبين: أما هذه الرحلة فإنها تنتهى بعلامة استفهام، وبمواعدة مفتقدة. والسؤال الذى يبدو بحاجة إلى أن يطرح هو: «هل كانت الرحلة جديرة بكل هذا الجهد؟ وهل كانت رحلتك ضرورية حقًا؟».

بصورة مجردة، وعلى ما يبدو، يستطيع المرء فقط أن يجيب بلا. وفيتوريا مثل بطلات أنطونيونى الأخريات (معظم الشخصيات الرئيسية فى أفلام أنطونيونى

نساء لا رجال) تجابه جدارًا من عدم الائتلاف، ومن عدم التواصل، ومن الفشل؛ وفيما وراء نطاق الفشل، وهذا شيء متعارف عليه، ولا توجد إمكانية أخرى للنجاح. ولكنى لا أستطيع أن أتمالك الشعور بأن رسالة الفيلم، وكما هو مقدم من لحظة إلى أخرى فى تطوير القصة، وبشكل ملموس، مختلفة تمامًا. على ضوء هذا المنظور ما له أهمية ليس النتيجة، بل ما يبقى فى كل حالة عرضة للشك، والرحلة ذاتها، والبحث، والأسلوب الذى ظلت البطلة فيتوريا حية من خلاله. إن فيتوريا هى من كانت هناك، فى الموقع، وكما اقترحت فى تحليل مشهد القرية فى فيلم «المغامرة» فإننا لسنا مطالبين برد فعل مباشر تجاه الموقع، بل برد الفعل فقط من خلال ملاحظتنا لفيتوريا، أى أن الملاحِظ يُلاحَظ. حسب قصد أنطونيونى يُعدّ فيلم «الخسوف» فيلمًا إيجابيًا، وإذ يأتى هذا عرضًا فى واقع الأمر فإنه يعزى إلى أن فيتوريا ذاتها شخصية إيجابية جدًا. وأنها مرحة، وأمينة، وجميلة بصورة آسرة، ومفعمة بالحيوية على نحو لا يرقى إليه الشك، وحتى سعيدة (وهذا يشكل صدمة للنقاد)، أو قادرة على أن تكون كذلك. وهى أيضًا، وأحيانًا، تكون مضجرة إلى حد ما، ولكن لا مفر من هذا. الأمر المهم هو أنه فى موقع ما، حيث يبدو كل شىء وأحيانًا يتآمر لتدميرها فإن كل ما تفعله هو أن تصمد، وأن تحافظ على وجودها – على الأقل حتى الجولة التالية. إن البحث سوف يستمر، وسوف يصبح جديرًا بالاهتمام.

ولهذا فقول إن «الخسوف» فيلم عن الاغتراب يعد تقصيرًا فى فهم الهدف. فهو ليس فيلمًا عن الاغتراب، بل عن فيتوريا. وإذا كان المشاهد فى سياق الفيلم، مدفوعًا إلى الشعور بأن، أو بالأحرى إلى التفكير فى أن فيتوريا مغتربة بالفعل، وأن لديها علاقة اغتراب بعالم اغترابى، فإن هذا يصبح أمرًا مختلفًا تمامًا. ولكن، حتى على هذا المستوى الملموس نسبيًا، تبقى الكلمة مفهومًا شاملاً، وواسعًا، عرضة لخنق كل ما يقع تحته. وعلى امتداد الثلاثية، وحتى فى الأفلام الأقدم توجد مشاهد ولقطات تعكس رؤية متماسكة للعالم ولوضع الإنسان، يمكن أن يعزل منها الاغتراب، أو مفهوم قريب إلى حد ما كعنصر رئيسى. والأمثلة كثيرة، منها مشهد

البورصة فى فيلم «الخسوف»، حيث تُرى فيتوريا هنا كدخيلة، وزائرة لعالم لديه فعاليته الخاصة، التى لا تستطيع أن تشارك فيها أو تفهمها. وحين تشاهد على نحو متواصل المشهد غير العادى الباعث على الفضول لعملية تدوير الأموال، فإنها تصبح مغتربة وواعية باغترابها على حد سواء. ولكن هل فيتوريا هنا هى المغتربة، أم أنها، وبالعكس، البورصة والمباراة المالية ذاتها بالكامل – هى المغتربة بلاعبيها الذين يعيشون فى عالم عصابى، تحل فيه قصاصات ورق محل القيم المادية الحقيقية التى يفترضون أنها تمثلها؟. أى من الطريقين يفتقد ألفة أساسية. وكما فى مشهد القرية المهجورة، هناك شىء ما حول هذا العالم الذى يرفض أن يكون مفهومًا أو معقولاً. وكلا المشهدين يؤدى وظيفته فنيًا بتوليد انطباع الغرابة، وافتقاد الروابط، وبعيدًا عن الغرابة تأتى فكرة أن العالم أكثر من غريب: مغرَّب بالفعل – وهو تعبير مرادف لمغترب.

من الأفلام الأقدم لأنطونيونى يستطيع المرء الاستشهاد بإقصاء ألدو عن بيئة قريته، والذى صور على أفضل وجه فى المشهد الأخير، عندما فر رفاقه السابقون من القرية بعيدا عن معمل التكرير للاشتراك فى مواجهة احتجاج ضد بناء مهبط طائرات، وذلك حين شوهد ألدو نفسه يتحرك ضد التيار، عائدًا إلى القرية، إلى إيرما ومعمل التكرير، حيث يلقى حتفه. ولكن الاغتراب الذى يصوره أنطونيونى، إجمالا، إغتراب فسيولوجى وليس اغترابًا اجتماعيًا، وهو يتخذ أشكالاً مختلفة. فى موضع ما من فيلم «الخسوف» تسخر فيتوريا وبيرو من لعبة الحب، التى لاحظناها عند أزواج آخرين، ولكن فجأة يتحول التمثيل بحركات جسدية إلى محاكاة لأنفسهما واسترجاع لتجربتهما الشخصية المسجلة. وهذا أيضًا يمكن أن يسمى اغترابًا، ولكن على مستوى مختلف وربما أعمق. إنه يوحى بأن فيتوريا على الأقل لا تأنس فى بيتها بدرجة أكبر من وجودها فى مجتمع، أو على أية حال أن لديها ما يعد فى السياق قدرة مفزعة على الصمود خارج نطاق ذاتها. هذا النوع الخاص من الفصل، الذى تشترك فيه بدرجة أقل الشخصيات الأخرى التى تؤديها مونيكا فيتى، وكلوديا فى فيلم «المغامرة»، وفالنتينا فى فيلم «الليل» يشير عمومًا إلى وعى

متزايد بالذات وإلى عدم قدرة على التصرف فى الأمور باستقامة دون التحول إلى الذات لتلاحِظ وتتساءل. وهذا يتناقض بحدة مع شخصيات الرجال فى أفلام أنطونيونى، الذين لا يتمتعون بوعى عقلانى للذات ولا يعانون الحالة المرضية للشخصيات النسائية، ومن ثم يفشلون فى فهمهن حين يكون الفهم ممكنًا. وأكرر ثانية أن التيمة هى افتقاد الألفة، ولكن الاغتراب هنا ليس مسئولاً بالفعل عن كل ذلك.

ليست المسألة طريقة أنطونيونى فى عرض شخصياته كدخلاء، غير مشاركين، ودالين على الشيء ذاته تمامًا، وإن كان ذلك له صلة. فحين تشاهد ليديا، فى فيلم «الليل»، الرجلين اللذين يتقاتلان فى الأرض القاحلة فى ضواحى ميلان milan periferia، فإنها تكون فى وضع الدخيل غير المدرك مثل وضع فيتوريا فى البورصة. ولكن ما يجعل المشهد قويًا ليس الملاحظة العادية التى تقوم بها هى والرجلان، بل ما يحدث بعدئذٍ. إنها تبدو عاجزة ومنفصلة، وكما لو أنها منومة مغناطيسيًا بفضل أدائها، وغير قادرة على التدخل، ومرعوبة وغير قادرة بالقدر نفسه على التحرك إلى مكان آخر. وبعدئذٍ، وفجأة تصرخ قائلة: «توقفا»!، وعلى نحو لا يصدق يتوقفان بالفعل. إن السحر ينفك، لكن الجو العام يظل مشحونًا بشدة. وينهض أحد الرجلين ويتبع ليديا، ويحول الآخر بينه وبين امرأة الطبقة المتوسطة الرابطة الجأش، واللامبالية إلى حد ما، قبل أن تتصرف آخر الأمر وتجرى، وهذا السلوك نوع من الألفة الغريزية الحيوانية، التى تكون انعكاسًا مباشرًا ومفاجئًا للوضع الأصلى. إذ ترتد ليديا بسرعة جدًا، وتتبذ التضمينات المعقدة فى الوضع؛ فالحضارة تحصل على الأفضل من غريزة مشكوك فيها، وإن كان هناك معنى واضح يمكن استخلاصه من هذه الواقعة المنفصلة، فهو بالتأكيد أنه فى مختلف الأحوال والظروف تتطلب القيم الإنسانية الحضارية وعلى نحو مميز أن ليديا ينبغى أن تكون فى موقف رفض، مصحوب بتضمين أن وعيها بذاتها سوف ينتصر. إن الاغتراب، إن كان هذا هو المقصود بالاغتراب، يصبح جانبًا من بنية الحياة الحضارية.

همُّ أنطونيونى الأساسى كفنان، وكما ينبغى أن يكون واضحًا من أفلامه، هو همٌّ بالأشياء والناس، وبالأشكال، وبالضوء والظل، وبالحقائق الاجتماعية والعواطف والأفكار الإنسانية. وهو ليس معنيًا، بقدر فهمى، بأى أدوات للمفاهيم أو الرموز. وأفلامه لا يمكن أن تنسجم بسهولة مع أى قالب مفاهيمى مصبوب مقدمًا، وأسلوبه فى التعبير عن أفكاره بليغ ومباشر وحِرفى عادةً، ولا يحتاج إلى رموز أو تفسيرات رمزية لإدراك المعنى. وكل حدث، وكل تفصيل بصرى له مكانه فى حبكة دقيقة. وتكرار بعض هذه التفاصيل والتيمات المحددة قد يوحى بأن المقصود منها أن تكون ذات فعالية كلية واستثنائية. وهذا كله معقول فى نهاية الأمر: فأنطونيونى مخرج متسق جدا وعميق التفكير بثبات على المبدأ. ولكن ليس من الممكن أن نعزل التفاصيل عن سياقاتها المباشرة وأن ننسب إليها القيمة الخاصة برموز شاملة.

وعلى عكس ما يُعتقد غالبًا فإن أنطونيونى لديه هلع من التطابقات الرمزية الواضحة. ولم يستغرق وقتا طويلا حتى يتأكد من أن منطلقه فى فيلم «الخسوف»، وهو الخسوف الفعلى للقمر، لم يزود فيلمه إلاَّ باستعارة غير ضرورية ومُملَّة فحسب – وهى عبارة «خسوف العواطف» – التى اضطر بالفعل إلى كتابتها فى المقدمة. ولهذا حذفها (فى نسخة معدلة – م)، وهى توجد فقط فى عناوين الفيلم كإشارة ضمنية. وأنا أحدس هنا، بقولى أيضًا إن هذه الاستعارة إذا كانت قد دلته إلى أن لقطات البرميل الخالى من الماء والماء الجارى إلى المصرف فى المشهد الأخير من الفيلم ذاته يمكن قبولها مفهوميًا كرمز مباشر للعلاقة الغرامية قصيرة الأجل بين فيتوريا وبيرو الآخذة فى الانتهاء، فحينئذٍ ربما كان من الأفضل حذفها أو تعديلها لكى تقلل من شأن، إن لم تزل، تداعى المعانى أو الأفكار. ومغزى هذا المشهد الأخير، حتى فى النسخة المعدلة التى تعرض فى لندن؛ عميق ومعقد بصورة استثنائية، وهذا الضرب من التفسير يحط من قيمته بدلا من أن يزيدها. وهو يعتمد، مثل الكثير من قصائد الشعر الغنائى، على تفاعل بارع بين الذاتى

والموضوعى، وبين الحقيقة والإحساس؛ ولكنه يستمد معظم لغته المجازية من بنية السرد فى الجزء الأبكر من الفيلم.

تتفق فيتوريا وبيرو على موعد «فى المكان نفسه» (الـذى يلتقيـان فيـه). وتدور آلة التصوير لتفى بموعد اللقاء، فى المكان المحدد، الذى لا تفى به أى مـن الشخصيتين الرئيسيتين. والموعد كان فى وقت متأخر من بعد الظهيرة: يهبط الليل دون أن يجيئا. فيفترض المرء ألا يأتى أحدهما فى ذلك المساء. وهناك الكثير مـن الأسباب التى تجعل أحدهما أو كلاهما يفشل فى المجيء، ولكن لا يكشف أيًا منها. كما لا يُكشف عن أنه من المؤكد أن فرصتهما هذه هى الأخيرة والوحيدة، حيث أن العلاقة بينهما تنتهى بلا شك. ويفترض المرء ذلك، لأن السبب المقنع الوحيد لهـذا الاعتقاد هو الجو العام للنهاية الذى يخيم على المشهد، عندما يخلـى بعـد الظهـر مكانه للمساء، ثم للشفق وبعدئذٍ للظلام.

وعلى امتداد عشر دقائق من الفيلم تقدم آلة التصوير توليفًا مكونـًا بـشكل أساسى من لقطات ذات زاوية ثابتة، تسجل مرور الوقـت متمـثلاً فـى حركـات الأتوبيسات، وفى إشعال وإطفاء المصابيح فى الساعات الأخيرة من النهار، وفـى خراطيم المياه التى تروى الأعشاب، وفى انحسار ضوء الشمس وإشعال مـصابيح الشوارع. وهذه العملية موضوعية تمامًا وآلية. وتحدث دائما، وكل يوم بالطريقـة نفسها. فعندما يشتد الظلام، يتناقص عدد الناس فى الشوارع، وهؤلاء الذين يبقـون لا تبدو لهم أى هوية إنسانية. وفى ثلاث لقطات متوالية، وقريبة، نرى رجلاً يستقل أتوبيساً؛ ويتصدر الجريدة التى يقرأها خبر عن القنابل؛ ووجهـة وحـدة نظراتـه الخالية من المعنى تُشوهما عدسات نظارته. كل من هذه الصور لها قصة، وتستحق أن تروى، ولكنها جميعا خاضعة للقصة الأساسية. إننا هنا فقط لأننا فـى انتظـار بيرو وفيتوريا، اللذان لا يأتيان، وآلة التصوير تحدق فقط فـى الاتجاهـات التـى تحددها لأن هذه الاتجاهات هى المواضع التى التقى فيها بيرو وفيتوريا من قبـل، والتى نتوقع أن نشاهدهما فيها من جديد. وإذا كانت هذه المواقع خالية من البـشر الآن فإن ذلك يرجع فحسب إلى أن العاشقين لم يعدا يشغلاها؛ وإننا نشعر هنا ليس

فحسب بأنهما قد لحقتهما عجلة الزمن، وأن علاقتهما الغرامية تسير فى مجراهـا، بل نشعر أيضًا أن كل شيء مشئوم، مع قدوم ليل يهبط على المدينة، يعـزى إلـى فشل بشرى، وعلى الأخص فشل بيرو وفيتوريا فى المحافظة على موعدهما.

ومع ذلك، ففى حين أن كلا من هذين الأمرين صحيح، أو أن الفيلم يؤكدهما على أية حال، إلا أنه توجد معانٍ إضافية توظف لتتوازن الأوجه الرائعة للمـشهد. والأمر الأكثر أهمية، أنه رغم جوّ النهاية المضفى على الصور، فإننـا لا نـدرك بالفعل أن هذه هى النهاية. ومع أنها ربما لا تكون النهاية، حتـى بالنـسبة لبيـرو وفيتوريا كرجل وامرأة فى علاقة، إلا أنها ليست بالتأكيد نهاية العالم. وكما أوضح انطونيونى ذاته (وأنا هنا أعتمد على ذاكرتى) فإن هذا خسوفًا وليس عصرًا ألفيًّـا سعيدًا، و«حتى الآن لم يوجد بعد خسوف نهائى». وينبغى على المـرء إلاَّ ينـسى أيضًا أن هذا التوليف الانتقائى والموجز بشدة الذى يستخدمه أنطونيونى فـى هـذا المشهد هو أحد التقنيات الأكثر ذاتية من بين كل التقنيات السينمائية. فهـو يبـدى، وعلى نحو لا مثيل له، فى هذا المشهد تفسيرًا غنائيًا lyrical تامًا (ولـيس تفـسيرًا حرفيًا، ولا رمزيًا أيضا) للأحداث المعروضة. وآلة تصويره هنا هى صوت شاعر غنائى يعتمد على المواد الخام الواقعية، ولكنه يدمجها معًا بأسلوب واسـع الخيـال لكى يصور، وعلى نحو ذاتى، إمكانية تخيلية تمامًا – وهى أن الضوء ينحسر عـن علاقة الحب بين بيرو وفيتوريا. إن فكرة اللاحتمية، والبديهى فى أفلام أنطونيونى، تلحُّ على أننا نقبل نظريًا إمكانية بديلة، وعلى أن الأحداث الإضـافية قـد تزيـف الصورة التى يمكن أن نكونها عما يحدث. وفى أية لحظة يكون لدينا فقـط الوقـت للمضى فى تفسير الأحداث بصورة مؤقتة، وعند هذه المرحلة من تطور الأحـداث (يقصد الكاتب المشهد الأخير من فيلم «الخسوف» المشار إليه آنفًا – م) يبـدو أن لحظة النهاية قد حانت. إنها ترغب فى أن تكون النهاية، وهـذا هـو مـا يحـاول أنطونيونى أن يقوله بالفعل.

هذا المشهد الأخير فى فيلم «الخسوف» هو مشهد لا نظير لـه فـى أفـلام أنطونيونى، حيث أنه يُعوّل بالفعل إلى مدى محدود ومعيَّن على الرموز من أجـل

التأثير، ويبدو أنطونيونى على هذا النحو، وللوهلة الأولى، راغبًا فى الإفلات من واقعية فلوبير، التى تعد سمته العادية داخل أسلوب أكثر غنائية وخيالاً. وهذا الهروب (من واقعية فلوبير) فى واقع الأمر ظهرت علامات تؤذن سلفًا بحدوثه فى أجزاء من فيلم «الليل»، وبالأخص فى المشهد الطويل المقلق لسير ليديا بمفردها حول ميلان. ولكن حتى فى فيلم «الخسوف»، وفيما عدا النهاية، تبقى ما أسميها السمة الفلوبيرية مهيمنة - السمة الخاصة بأسلوبى دقيق ومجتهد، وبالباحث اليقظ فى السلوك والبيئة، وبالمحلل القاسى للفشل العاطفى والعقلى، وبالواقعى المثالى. إن واقعية أنطونيونى ليست الطبيعية أو الواقعية (بالمعنى الإيطالى) Verismo. فهى مُشكلة على نحو رائع جدًا، ومُشذَّبة برشاقة جدا إلى العناصر الرئيسية الخاصة بما يتعين أن يقال. وهى أيضًا باطنية جدًا، وبقدر عنايتها بإظهار النزعات العقلية، التى ينظر إليها بموضوعية، فإنها تعتنى أيضًا بملاحظة الأحاسيس والأمور الجسدية. ولكن - وهذا هو السبب فى أن أنطونيونى يظل، مثل فلوبير، واقعيًا من حيث الجوهر - حركات ما تحت السطح تُترك عمومًا للاستدلال عليها من ردود الأفعال الظاهرة. وهى ليست متجسدة على نحو زائف فى رموز ملائمة، كما فى التعبيرية، كما لا يفترض أن تقطن عالمًا ميتافيزيقيا يخصها وحدها.

إن العقل يظل، مثل قاع البحر، جزءًا من العالم الفيزيائى الطبيعى، ولكنه عالم لم يتصادف أن يصبح مرئيًا بالفعل، ولهذا فإنه يعد عالمًا غامضًا. والتشابه الجزئى هنا غير كامل، لأنه يتضمن شكلاً من الحتمية أكثر راديكالية من حالة أنطونيونى فى واقع الأمر: فاللاحتمية الواضحة لأنشطة الوعى ليست مجرد نتاج جهلنا بالأسباب؛ بل هى واقعية. غير أن مجال فعلها محدود، وهى قبل كل شىء (وهذا فرق أساسى بين أنطونيونى ومخرجين آخرين مثل بريسون وروسيللينى وجودار) لا تتضمن ميتافيزيقا روحية. إن أفلام أنطونيونى تظهره، عن قرب ولا فرق بينها فى ذلك، كمادى صميم.

من الأمور المغرية أن يحاول المرء تمييز نتف من الرمزية المعبِّرة تضع

النقاط على الحروب فى أفلام أنطونيونى، بيد أنى سوف أحاول، وأعترف بأنه إذا وُجدت مثل تلك النتف فإنها ربما تجعل الأمور أكثر سهولة بالنسبة للنقاد. غير أن الإغراء يجب مقاومته. فمثل تلك الرموز إن وُجدت تكون فى غالب الأحيان تلفيقات من خيال الناقد، أو فى أفضل الأحوال شيئًا يمكن الاستغناء عنه فى وعى المخرج، بدرجة أكبر من كونها عناصر ذات مغزى فى البنية الفنية. وفى كل أفلام أنطونيونى (وربما باستثناء فيلم «وقائع حب» (بالإنجليزية Story of Love Cronaca di un Amore (Affair يمكن أن تُعَدّ التفاصيل التعبيرية على أصابع اليد الواحدة، وحتى هذه التفاصيل القليلة العدد يصرف النظر عنها بوصفها غير ذى صلة. وربما يكون هناك شيء ما فى فكرة أن برج معمل التكرير فى فيلم «الصرخه» يعد رمزًا إيجابيًا لألدو، فى حين أن النهر رمز لإيرما وحبه لها. وتلك الرمزية ملائمة جنسيًا ودراميًا (فشل ألدو فى الهروب من الاعتماد على المرأة، إذا جاز القول، يرمز إليه بعدم القدرة على المضى إلى ما هو أبعد من النهر، أو على ترك الوادى بكامله). ولكن حتى هنا، حيث الرمزية، إن كانت على ذلك النحو، موجودة داخل بنية الفيلم، فمن الواضح أنه لا يُقصد بها أن تكون معبرة بوصفها رمزية. وإذا كانت الرمزية غير المهمة تصبح ذات أهمية، فإن ذلك يمكن أن يحدث فقط لأن ألدو ذاته واعٍ على نحو غامض بما يعنيه البرج والنهر بالنسبة له. إن الرمزية ليست نتفة من اختزال تعبيرى فى الأسلوب، تسعى إلى التأكيد بشدة على ما ينبغى أن يكون، وقبل كل شيء، واضحًا من قبْل فى الحبكة.

وقد لاحظ ناقدٍ إيطالى، وعلى نحو مُوحٍ جدًا، أن أحد الملامح البارزة فى أسلوب أنطونيونى هو أنه لا يحاول الحصول على التواصل إجمالاً. وأنه أسلوب غير متكلف من حيث الجوهر. لا يطرح نفسه أمام جمهور، بل يتطلب أن يستغرق كل متفرج بذاته وعلى نحو شخصى فيما يعرض أمامه. ولا يوجد فيه ما هو متغطرس أو غوغائى؛ وهو يدعو إلى الملاحظة العقلية، لا إلى المشاركة. وهو أيضًا إلى حد كبير جدًا، أسلوب تصويرى، يتواصل من خلال الصورة ويستخدم مجرى الصوت كمتمم للصورة، ونادرًا ما يستخدمه كوسيلة مستقلة للتعبير عن

الأفكار. ونتيجة لذلك، فإنه يفرض بالأحرى احتياجات خاصة على حساسية المتفرج ذى القدرة العقلية المتوسطة، الذى يعد النمط الوحيد الذى ينتقل عادة لمشاهدة الأفلام. وبصرف النظر عن أنه ليس بالفعل أسلوبًا يصعب التواصل معه، فإن الكثير فيه مما لا يحتمل بكل وضوح هو كذلك نتيجة لكونه مكثفًا بصورة متطرفة، كما لو أن كل لقطة تحاول استخلاص المغزى الأقصى من كل تفصيلة فى المادة المصورة. إن طريقة المشاهدة قد تبدو غير عادية، ولكنها ملائمة دائما تقريبا – ملائمة للموقع، وللوقت من اليوم، ولحالة الشخصيات الذهنية، وللوضع العام.

حين يكون إنسان، مثلا، مستيقظ طوال الليل ومُتعَبٌ جدا، فإن أسلوب إدراكه الحسى (الخاص على الأقل) يتغير بمقدار لا يكاد يدرك؛ ويصبح حساسًا تجاه الرنين، من بين الخواص الفيزيائية للأشياء، بدرجة أكبر مما يحدث فى الأحوال العادية. وهذا هو الشعور الذى يتم توصيله بحدة من خلال المشهد الافتتاحى لفيلم «الخسوف»، ليس فحسب بالإنهاك المُوتِّر للشخصيات بل بالحضور الطاغى للأشياء (المدركات الحسية – م) وبطنين مروحة كهربائية تزعج باستمرار عصب سمعى معرض للخطر من قبل. والتأثير هنا هو، على السواء، مثير، وغير طبيعى، بالنسبة لمشاهد لم يتلاءم بعد؛ ولكن ربما لهذا السبب ذاته فإن كل شىء هو الأكثر أصالة وصدقًا.

هل تجد الشخصيات حقًا فى هذه البيئة الضاغطة جسديًا واجتماعيًا أى مهرب؟ وكيف يمكنها أن تفلت من المتاهة التى وضعتها فيها الطبيعة وأناس آخرون وحساسياتها الخاصة؟ ليس هناك مهرب بالمعنى الصحيح، ولا ينبغى أن يوجد. فالإنسان محكوم عليه بالعيش فى هذا العالم – وهذا لا يعنى أكثر من أنه محكوم عليه بالوجود. ولكن الوضع ليس ميئوسًا منه. فهناك لحظات سعادة فى الأفلام، تأتى، حين تأتى من كونها فى حالة سلام مع البيئة الطبيعية، أو مع الآخرين، وليس بالانسحاب بعيدا عنهم. وكلوديا فى فيلم «المغامرة»، فوق اليخت وبعدئذٍ فوق الجزيرة، منفصلة، ذهنيًا، عن الأناس الآخرين هناك، وتُكرس نفسها

لاستمتاع مكثف ببيئتها الطبيعية، حتى مع اختفاء آنًا، وحتى لو بدت هذه البيئة متقلبة عليها ومثيرة لألمها وليست مهدئة له. وفى فيلم «الخسوف»، اللحظة الأكثر سعادة عند فيتوريا هى التى تأتى خلال ذلك المشهد الرائع فى فيرونا، حين تبدو قناعتها المفاجئة متكثفة بعيدًا عن المناظر البسيطة وضجيج المطار: الشمس، وصوت الريح فى العشب، وأزير طائرة، وأصوات الجوكبوكس (جهاز تختار منه الأغانى بوضع قطعة نقدية -م). وعند تلك اللحظات يكون أناس آخرون عوائق فحسب - ومع ذلك تتواجد الحاجة لهم. إن الرغبة فى الهروب من الذات، ومن أناس آخرين والقناعة التى تحدثها هذه الرغبة تنشأ فقط من الضرورة العملية عند الذين يكونون فى معظم الأحيان مدركين لذواتهم ولتكوين علاقات طارئة أو متينة مع أناس آخرين. والعلاقات أيضًا يمكن أن تكون مصدر إنجاز. لا يمكن لعبارة واحدة مبتذلة أو مجردة الإمساك بالجوهر المفعم بالحياة لصيغة أنطونيونى عن الكوميديا الإنسانية.

# بول شاريتس
# الوهم والمُدْرَكُ الحِسّى

ريجينا كورنويل

فى أفلام بول شاريتس تُنقل مسألة الإخراج إلى مستوى مختلف من التجريد. فأفلامه تُنسب إلى نوع الأفلام البنائية[١] structural films وربما إلى تحت نوع sub-genre أفلام الصورة المرتعشة[٢] flicker films (وهى أفلام «التتابع السريع جدا والقصير المدى لصورة متكررة»). ومثل ذلك الإخراج لا يولّد معانى فكرية بدرجة كبيرة عندما يطرح نفسه. وتناقش كورنويل أفلام شاريتس من هذا المنظور، بما أن المقصود بالفيلم (فى هذه الحالة) هو الشرائح الفيليمة film strrip (الفيلم الثابت) ذاتها – عرضها، انعكاساتها، إدراكها. وهذا يفضى إلى ظاهرة تتعلق بالإدراك الحسى؛ وأفلام شاريتس تعكس بوضوح وعيًا ببعض الخصائص السيكو – فسيولوجية للإدراك الحسى: استمرار رؤية الصورة بعد زوالها after-image أو تبدُّل حجم الشاشة الظاهرى بتغيير سريع فى الألوان، مثلاً.

ومناقشة كورنويل لأفلام شاريتس شكلية مثل الأفلام ذاتها. وهى تختار ألاّ تتأمل معانى بل تختار، بدلا من ذلك، أن تصف تأثيرات، تشير إلى نوايا صانع الفيلم. (يُعبِّر شاريتس، مثل الكثير من صُنّاع الأفلام المستقلين الآخرين، عن نواياه بالكتابة فى أحيان كثيرة). ومن ثم لا يوجد بحث فى الأفلام عن أى سياق أوسع من تجربة مشاهدتها، ولكن داخل نطاق هذه الحدود المحكمة والمرسومة بدقة تستكشف كورنويل باستبصار عظيم محاولة شاريتس إبطال فعل التضليل

**البصرى الخادع (Illusionism) الذى يرجع إلى زمان ومكان ما آخرين، لصالح ظاهرة تتعلق بالتجربة السينمائية ذاتها. وفى آخر فيلم جرت مناقشته وعنوانه: S: STREAM:S:S:ECTION:S:ECTION:S:S:ECTIONED(يصعب، بل يكاد يستحيل، ترجمة هذا العنوان الطويل إلى العربية، ولذا سأضطر إلى تركه كما هو دون ترجمة، وخاصة أنه لا ينطوى على أى مغزى فكرى، وإنما يحمل إشارة شكلية لا أكثر – م) لينقل شاريتس من تأثيرات ارتعاش الضوء إلى محاولة إظهار الحركة العمودية للفيلم الثابت بواسطة آلة العرض، التى تكون مستترة فى الظروف العادية بالتناسق بين الغالق والحركة المتقطعة، وذلك عن طريق استكشاف جماليات الخدوش. وقد يساعد تحليل إضافى موازٍ لهذا الاتجاه فى تطوير الشفرات المتعلقة بالإدراك الحسى والإدراك العقلى، التى يرتكز عليها التواصل السينمائى بأكمله وهى الشفرات التى يشير إليها أمبرتو إيكو فى مقاله فى فصل البنيوية – السيميولوجيا (ضمن الجزء الثالث من هذا الكتاب).**

* * *

"بمجازفتى أن أوصف بأنى غير متواضع وأجوف، بفعل إعادة البحث فى الآليات الأساسية للأفلام السينمائية وبجعل هذه الأسس ملموسة بوضوح، فإننى أشعر كما لو أنى أسعى وراء تصور جديد للسينما. هو تقليديًا «الأفلام التجريدية»، ولكن هذه الأفلام امتدادات لجماليات ومبادئ التصوير الزيتى، أو هى ببساطة صور إيضاحية لعلم البصريات، كما أنها ليست أفلامًا سينمائية بدرجة أكبر من الأفلام المسرحية – القصصية التى تحشر الأدب والمسرح فوق شاشة ذات بعدين."

عندما قدم بول شاريتس فيلميه «فيروس بندقية الإشعاع» Ray Gun Virus و«نموذج ماندالة / نهاية حرب» Piece Mandala / End War إلى لجنة تحكيم مسابقة مهرجان كنوكى – لى زوت Knokke-Le Zoute الدولى الرابع للفيلم التجريبى، فى عام ١٩٦٧، كتب الكلمات أعلاه كجزء من «إعلان نواياه». وهذان الفيلمان وأفلامه التالية تشير إلى انشغاله الشديد بطبيعة الوسيط السينمائى،

وازدواجيته وتعقيداته. وفيلماه «فيروس بندقية الإشعاع» (١٩٦٦) ونموذج ماندالة/نهاية حرب ١٩٦٦، ومعظم أفلامه حتى الآن، هي أفلام صور مرتعشة: فيلم «فيلم كلمة»/«سينما تدفق ٢٩» Word Movie / Flux Film (أنجز عام ١٩٦٦)، وفيلم «شفرات موس الحلاقة[٣] Razor Blades و«لا شيء» N:O:T:H:I:N:G و«شيء مؤثر» T,O,U,C,H,I,N,G استكملت جميعها في عام ١٩٦٨.

بينما كان شاريتس ما يزال طالبًا في قسم التصميم في جامعة إنديانا عام ١٩٦٦، وحين كان يكمل فيلمه «فيروس بندقية الإشعاع» تعرف على مجلة «صوت القرية» The Village Voice، وقرأ في مجلة «فيلم جورنال» التي كان يصدرها جوناس ميكاس أن توني كونراد أنجز للتو فيلم «ارتعاش الضوء» The Flicker. وقد أصابه هذا الخبر، في ذلك الوقت، بالإضافة إلى فيلمي كوبيلكا Kubelka، بالدهشة، إن لم نقل إنها قد أحدثت لديه صدمة. ولقد كانت دهشته غير مفهومة، لأن أفلام الصور المرتعشة كنوع كانت ما تزال آنئذٍ جديدة نسبيًا.

وكانت بداياتها في فينا حين صنع كوبيلكا فيلم «أدابار» Adabar عام ١٩٥٦، وفيلم «أرنولف راينر» Arnulf Rainer الذي بدأه عام ١٩٥٨ وانتهى من إنجازه عام ١٩٦٠. ولكن كمبدأ أساسي، فإن فيلم الصور المرتعشة بقدر ما هو قديم، إلا أنه أقدم من آلة التصوير وآلة العرض. والوعي بارتعاش الصورة ظهر في استخدام مصطلح الارتعاشات Flicks فيما يتعلق بالشرائط السينمائية Films أو الأفلام Movies أو الصورة المتحركة Motion Pictures. (تستخدم المصطلحات الثلاثة عادة بمعنى واحد هو الأفلام أو الشرائط السينمائية ولكن الكاتبة تقوم بهذا التمييز لأغراض التحليل – م). و«الصور المتحركة» و«الأفلام» هما اسمان وصفيان فيما يتعلق بالوهم الذي يحدثه الشريط السينمائي، الذي يتكون بالفعل من إطارات ثابتة Still منفصلة، في حين أن سينما الارتعاش "Flick" أو فيلم الصور المرتعشة يميز الوهم المتقطع حرفيا بدرجة أكبر. إنه الحركة المتقطعة للشريط

السينمائى بواسطة آلة التصوير، أثناء تسجيلها للصورة، والناتجة عن آلية الغالق الذى يعترض سبيل الضوء عندما تمر الصورة وتسجّل الصورة التالية، وتكرار (أو نسخ) هذه العمليات أثناء عرض الصورة، مصحوبًا بخاصية استمرارية الرؤية (لدى المشاهد) هو ما يخلق الوهم بالصورة المتواصلة وغير المتقطعة على الشاشة. وكل ما يحتاجه المرء فى أى وقت هو أن يلاحظ قذيفة شعاع الضوء وهى تنطلق نحو الشاشة، لكى يدرك تأثير الارتعاش الذى يوجده الغالق الدوَّار. وبهذه الوسيلة، يُذكِّر المرء بتركيب الفيلم الثابت Film Strip - الذى يتكون من إطارات ثابتة منفصلة تعرض بمعدل ١٦ أو ٢٤ إطارا فى الثانية من خلال شباك آلة العرض.

وعلى الرغم من أن ظهور الارتعاش على الشاشة اعتبر دائما إرباكًا غير مرغوب فيه، فإن نوع فيلم الصور المرتعشة يستكشف هذه الظاهرة، المرتبطة بشكل طبيعى بالوسيط السينمائى، آخذًا فى الاعتبار العناصر الأساسية بصورة مطلقة للسينما وآليات عملياتها. واستنادًا إلى دور الغالق والحركة المتقطعة لآلة التصوير وآلة العرض التى تحدث بطريقة غير عادية على الشريط المكون من إطارات منفصلة، فإن فيلم الصور المرتعشة، بحسب أسلوبه، يشدد على طبيعة الإطارات المنفصلة، والحركة السريعة للإطارات، كما يشدد من خلال التناظر الوظيفى وبأسلوب المغالاة على تأثير الارتعاش الناجم عن الغالق.

فيلم الصور المرتعشة يمكن وصفه ظاهريًا بأنه التتابع السريع جدا والقصير المدى لصور متكررة ترتعش أو تتردد ببنيات مختلفة طوال الفيلم. وفى فيلم «أرنولف راينر» لكوبيلكا وفى فيلم «الصور المرتعشة» (١٩٦٦) لتونى كونراد تتكون البنية من إطارات بالأبيض والأسود، فى حين أن البنية فى فيلم «فيروس بندقية الإشعاع» لشاريتس تهيمن عليها إطارات ملونة متواصلة Solid مصحوبة ببعض إطارات الأبيض والأسود. وهو فيلم لم يعد بحاجة إلى أن يكون مكونًا بالكامل من إطارات ملونة أو غير ملونة متواصلة، كما يظهر فى فيلم «أدابار» لكوبيلكا وهو فيلم خيال ظل بالأبيض والأسود، وفى فيلمى «لا شىء» و«شىء

مؤثر» إلى جانب أفلام شاريتس الأخرى للصور المرتعشة، توجد صور مرجعية متكررة تتحرك مع الإطارات المتواصلة الملونة وغير الملونة. وعلى الرغم من أنه فى الكثير من الأفلام السينمائية لروبرت برير توجد تتابعات سريعة للصورة مصحوبة ببعض التكرارات كما فى فيلمى «إعادة خلق» Recreation (١٩٥٦) و«توهجات» Blazes (١٩٦١) وفى الكثير من أفلام ستان براخاج Stan Brakhage توجد أيضًا سرعة فى الحركة كما فى فيلم «ضوء الفراشة» Mothlight (١٩٦٣)، وحركة وقطع كما فى فيلم «إنسان (نجم) الشعرى اليمانية» Dog Star Man (١٩٦١-١٩٦٤)، إلا أن هذه الأمثلة من الأفلام نقدمها كى نميز بينها وبين أفلام الصور المرتعشة. وذلك نظرًا لأن إيجاز ترتيبات البنيات المتكررة للإطارات البيضاء المصحوبة أو غير المصحوبة بإطارات مرجعية والتى تخلق الترقيمات الضوئية المرتعشة السريعة، هو ما أصبح المبدأ الصريح المكوِّن أو المُشكِّل للأعمال التى تعرف باسم أفلام الصور المرتعشة.

وقد بدأ شاريتس باستكشاف الفيلم الروائى، ولكنه تخلَّى عن ذلك بسبب اهتمامه المتنامى بأدوات السينما فى حد ذاتها، وكان فيلم «فيروس بندقية الإشعاع» أولى نتائجه. وقد وصف الفيلم فى كراسة ملاحظاته بأنه «جهاد من أجل اللون الأزرق». والبنية اللونية للفيلم تبدأ من لون أصفر سائد مرورًا بمركز أحمر اللون حتى تصل إلى اللون الأزرق. وباختصار، فإن تكوينات الارتعاش بالأبيض والأسود تلى العنوان، ثم تتبعها ألوان باهتة جدا - باهتة إلى درجة أنها يمكن أن تميز بالكاد عن اللون الأبيض، وكما لو أنها تتشبث بوجودها - ثم يأتى بعدئذٍ جزء يسوده اللون الأصفر، مع ومضات من ألوان أخرى. ويلى المركز الأحمر الذى يومض ثم يخبو اختفاءات (أفولات) Fades من الألوان الصفراء إلى اللون الأسود ثم اختفاءات من تدرجات لونية مختلفة إلى اللون الأسود. ويتبع ذلك جزء عشوائى بلا تكرارات لنماذج لونية مع اختفاءات إلى اللون الأبيض. وهذه الاختفاءات التى تكون فى البداية طويلة الأجل وناعمة تصبح فيما بعد مفاجئة وشاذة، وتنتهى أخيرًا بومضات. وينتهى الفيلم باللون الأزرق الشاحب وغير المرتعش.

كتب شاريتس فى جزء إضافى من «إعلان نواياه» الذى طرحه فى مهرجان كنوكى – لى زوت: «إننى أرغب فى التخلى عن المحاكاة والوهم، والدخول مباشرة إلى الدراما الراقية لـ: لشرائط السليلويد ذات البعدين / والإطارات المفردة المستطيلة الشكل / والشعاع الضوئى ذى الأبعاد الثلاثة / والإضاءة المحيطية / وسطح الشاشة العاكس ذى البعدين / وشاشة شبكية عين المشاهد، والعصب البصرى، وذاتيات الوعى الفردية السيكو–فسيولوجية ».

وفيلم «فيروس بندقية الإشعاع» يواجه هذه القضايا مباشرة، مركزًا الانتباه على عملية الصنع وعلاقة المتلقى بالعمل المعروض. إنه يختزل الوسيط إلى مكوناته البسيطة بينما يكشف فى الوقت نفسه التعقيدات الخاصة بهذه المكونات. ويتعامل شاريتس بوعى مع الشريط السينمائى كشريط من إطارات فيلمية مستقلة، كل إطار منها مُعرَّض لدرجات متفاوتة من اللون والضوء، وكل إطار له صورته الخاصة الفاتحة اللون / الملونة. وبهدف التخلى عن القدرة التقليدية للشريط السينمائى على تسجيل وهم الأبعاد الثلاثة، يعرض فيلم «فيروس بندقية الإشعاع» إطاراته الملونة وغير الملونة فوق شاشة مسطحة بهدف خلق وهمه الخاصة وأوهامه المتعلقة بالوهم. فالصورة على الشاشة هى فى حد ذاتها وهم، مرة حين انتزعت من الشريط السينمائى فى آلة العرض، ومرتين حين انتزعت من النسخة الموجبة الأصلية. والفيلم بالضبط، وبهذا المعنى، وهم مثل أى فيلم. ولكن المشاهد هنا حين يواجه الأسود والأبيض والألوان يصبح أكثر وعيًا بحقيقة أنه يواجه وهمًا، والعجيب أن هذا الوهم هو فى الوقت نفسه آنى من حيث الزمن. إنه ذلك الوهم الذى يُعانَى فى الزمن الحاضر، ولا يُحال كما يحدث مع وهم تمثيلى (Representational) إلى زمان ومكان سابقين. ويتحدث ماليفتش فى الجزء الثانى من كتابة «مقالات عن الفن» عن واقعية جديدة تتحقق من خلال التفوقيَّة[٤] (Suprematism) والأشكال الفنية الراديكالية الأخرى فى عصره، وعن علاقة المتلقى بهذه الأعمال قائلاً: «تلح الفنون الجديدة فى معظم الأحوال وبإصرار على التعبير عن مضمون واقعى لأى شعور محدَّد، وهى حقيقة سوف تظل صادقة

بالنسبة للمشاهد». ويبلور ذلك بقوله: «إن صورة واقعية هى أيضا عامل جديد لا يحملنا بعيدًا إلى أى مكان، ولكنها تجبرنا على تأملها واكتشافها على الفور»[٥]. وذلك هو الحال مع فيلم «فيروس بندقية الإشعاع».

إن الارتعاش The Flicker بوصفه التمثيل المغالى فى التعبير عن آلية الغالق، والمرتبط بطبيعة عمل آلة التصوير وآلة العرض، يخلق استمرارات لرؤية الصور بعد زوالها، وأوهامًا، بتفاعلاته مع الإطارات المتواصلة. وقد علَّق شاريتس، فى مذكراته، عن فيلم «فيروس بندقية الإشعاع» قائلاً إنه يعتقد أنه قد «حقق فيه إحساس بولوك[٦] Pollock»[٧] الذى يرجع هنا إلى التجانس التام للسطح، والذى يكبح ظهور نقطة بؤرية بالنسبة للمشاهد. والواقع، أن فيلم الصور المرتعشة السريع جدا فى نبضاته يخلق، أحيانا، نماذج متعددة الأشكال على امتداد الشاشة، لكن المرء لا يمكنه الإمساك بأى منها والتركيز عليه. وأحيانًا، وفيما يتعلق بفترات الدوام الأطول لألوان معينة تظهر نقطة مركزية تقريبا، ولكنها تكون وهمية أيضًا ويكون دوامها قصير الأجل جدًا. وتسبب التواليات السريعة للألوان، من خلال استمرارات رؤية الصورة بعد زوالها Afterimages، تأثير الطبع المركب "Superimposition"، وتوحد لونين يتواجدان معًا فى الإطار. ويلاحظ المرء، وعلى الأخص فى حالة اللونين الأرجوانى الشاحب والأخضر، وجود حركة كلية لنماذج حبيبية. ولزيادة الغموض الوهمى يوجد كلا النموذجان من حبيبات الفيلم ونماذج الحبيبات الورقية Paper Grain التى صورت منها اللقطات الملونة. ولا يعرف المرء ما إذا كان ما يراه هو وهم الحبيبة الحقيقية للشريحة الفيليمة ذاتها أو وهم الورق المُصور. وكما لو أن الفيلم يتفادى إمكانية أن يستحضر المشاهد فى ذهنه صور أشكال أخرى من الأوهام الفعلية أكثر مجازية من النماذج التى تظهر على الشاشة، متزامنة مع عملياته الفسيولوجية، ولذا فإن علامات اللحام العرضية تظهر على الشاشة لتذكره بأنها مجرد أوهام، وأنها بالفعل أوهام سينمائية من النوع الأكثر مباشرة.

فى فيلم «فيروس بندقية الإشعاع» تصبح الحدود الخارجية للشاشة وسيلة لفضاء Space مضلِّل. والأمر اللافت للنظر بدرجة أكبر أن فيلم «فيروس بندقية الإشعاع» يحقق فى السينما، وبأسلوب مشابه، فكرة مستمدة من التصوير الزيتى، وهى فكرة مايكل فريد عن البنية الاستدلالية. وهى البنية التى يمليها شكل الأدوات ذاتها، وهى هنا فى الفيلم تتسبب عن طريق الضوء، واللون والارتعاش عندما تحدث تأثيرها جميعًا فوق الشاشة. وهى ظاهرة سيكولوجية بسيطة تبدّل بها تغيرات اللون نقطة التقاء رؤية العينين، والتى تخلق بدورها وهم التغير فى الحجم. وبالنسبة لمشاهد فيلم «فيروس بندقية الإشعاع»، تغير الشاشة حجمها على نحو قابل للقياس. ففى حين أن نماذج الارتعاش السريعة الاهتزاز Frenetic، التى تتذبذب ما بين داخل وخارج حدود الشاشة، تبدو محافظة على حجم ثابت للشاشة، فإن الحركات الأبطأ من لون إلى آخر تجعل الشاشة تبدو منكمشة أو متسعة. وغموض التجربة يزداد إلى مدى أبعد لأنه لا يوجد لون واحد يؤثر بالطريقة نفسها فى كل مرة. فمثلاً، الألوان الحمراء والصفراء قد تظهر اتساعًا للشاشة فى البداية ولكنها فيما بعد تقلص حجم الشاشة، اعتمادا على معدل الارتعاش وعلى الألوان السابقة عليها واللاحقة لها. وهكذا فإن الوسائل السينمائية – الضوء، واللون، والارتعاش – المؤثرة على الشاشة، تخلق بذاتها طورًا جديدًا من الأوهام.

والأفولات Fade-outs إلى اللون الأسود، عند دفعها خطوة واحدة إضافية، تمحو تمامًا فضاء الشاشة. واللون والضوء العاملان فى الوقت المناسب يخلقان فضاء فيلم «فيروس بندقية الإشعاع» وغيابهما يمحو هذا الفضاء تمامًا. والومضات السريعة إلى اللون الأبيض تقوم بالوظيفة نفسها، ولكن على نحو أكثر مراوغة، لأنها غير واضحة من لحظة إلى أخرى. والنفى الفعلى للشاشة هو نفى للفضاء، واللون، والضوء، وأثناء هذه اللحظات يصبح المرء مدركًا لظاهرة أخرى، ألمح إليها شاريتس فى «إعلان نواياه» الذى أشرنا إليه أعلاه. فاللون والضوء يخلقان ويحوّلان الفضاء بين آلة العرض والشاشة، وعلى الأخص الفضاء بين المشاهد والشاشة، إلى درجة أن هذا الفضاء علاوة على فضاء الشاشة يتشكل خلال عرض

اللون بواسطة الضوء فى الوقت المناسب. وهذا فضاء آخر يشارك فى التجربة ويُصبح مُدمجًا فيها، ويُحقق «شعاع الضوء ذو الأبعاد الثلاثة».

ينشأ غموض فيلم «فيروس بندقية الإشعاع» من عملية بناء مادته المختزلة بشدة ومن تفاعله مفرط الحساسية وتكيفه مع الحالة النفسية للمتلقى ومع الوسط الذى يعرض فيه. حتى بساطة الفيلم، والصوت الواضح لدوران الشريط فى آلة العرض يمكن أن يتخذا شكل الترافقات المضللة، والمتوقفة على التجهيزات الصوتية ذاتها، جاعلة إياها، علاوة على التجربة البصرية شيئًا غامضًا بشدة.

بأسلوب تماثلها البنائى فإن أفلام الماندالة[٨]، وهى «نموذج ماندالة/ نهاية حرب» و«لا شيء»، و«شىء مؤثر» (سبق أن كتبت أسماء الأفلام بلغتها الأجنبية ويمكن للقارئ الرجوع إليها، وخاصة الفيلمين الأخيرين حيث يتم الفصل بين كل حرف وآخر من حروف اسم الفيلم، ربما سعيًا وراء دلالة ما من جانب صانع الفيلم – م)، تتباين بشدة مع فيلم «فيروس بندقية الإشعاع» ذى البنية الخطية وغير المتماثلة. وكل منها مكون من مركز محدد وواضح مع الأجزاء السابقة له واللاحقة عليه، وعكوسات Inversions تميز كل منها عن الآخر. وفيلما نموذج ماندالة / نهاية حرب و«شىء مؤثر» مزدحمان بالمجاز المرجعى الذى يحدث أثره داخل نطاق نظام الارتعاش، فى حين أن فيلم«لا شىء» يحتوى على مجاز ارتعاشى متناثر مصحوب بامتدادات متواصلة من أطر الارتعاش الملونة وغير الملونة. وهذا الفيلم الأخير هو أطول أفلام شاريتس للصور المرتعشة، وهو يزيد عن فيلم «فيروس بندقية الإشعاع» بأكثر من الضعف، ويحمل أوجه مقارنات معه عن هذه الامتدادات اللونية.

وتظهر هيئة مصباح كهربائى مرسوم (جرافيكى) فى ستة مشاهد قصيرة متناثرة من الجزء الأول ثم مرة ثانية فى الجزء الثالث. والمصباح الكهربائى الأشبه برسم الكاريكاتير، والذى يكون أبيض اللون فى البداية، يفقد تدريجيًا إشعاعه ويصبح أسود اللون؛ وبعد منتصف الفيلم يواصل المصباح الأسود تصريف لونه

الأسود إلى أسفل الشاشة، مكملاً بهذه الطريقة انقلابه. وفى وسط الفيلم، يظهر كرسى فى وضع عمودى ثم يسقط فى ومضات متحركة. وتصاحبه تركيبة من أصوات تليفونية تعمل كشيء عكسى بالنسبة لصورة الكرسى. وكما يفسر شاريتس المسألة فى دفتر ملاحظاته فإنه «حيث يكون الرمز البصرى غزيرًا، يكون الرمز الصوتى فعالاً، وعندما يصبح الرمز البصرى فعالاً (يبدأ الانحدار) ويصبح الرمز الصوتى غزيرًا». ومن ناحية أخرى فإن الصمت التام للفيلم تقطعه على فترات أصوات عديدة غير مترابطة – تحطُّم، وصَبٌّ، وإشارات تليفونية وخوار بقرة – توظف لإحداث عكوسات.

عند مقارنة فيلم «فيروس بندقية الإشعاع» بفيلم «لا شيء» تحس عيون المرء بالاختلافات فى تأثير الارتعاش، ويبدأ حينئذٍ فى إدراك خصوبة نوع فيلم الصور المرتعشة الملونة. وفى حين توجد بعض المقاطع السريعة الاهتزاز فى فيلم «فيروس بندقية الإشعاع» فإن الارتعاش التام فى فيلم «لا شيء» يمكن أن يوصف بأنه عنيف وانقضاضى. والفيلم الأول يحوى امتدادات لتغيرات ناعمة ومتدرجة فى القيمة اللونية، وعلى الرغم من أن الفيلم الثانى يحوى ما يمكن وصفه بأنه تعاقبات لونية بطيئة شبيهة بالتغيرات التدريجية الملحوظة فى فيلم «فيروس بندقية الإشعاع» إلا أنه مُكوَّن إلى حد بعيد من تفجُّرات لونية قصيرة. هذه التفجرات تنتج من إطار واحد إلى ثلاثة أطر، كل منها ذى لونين أو ثلاثة، مصحوب بمجموعات مماثلة لاحقة من تدرجات لونية أخرى، ويصف صانع الفيلم ذلك فى دفتر ملاحظاته بأنها كأجزاء من «فوسفان[٩] العين المفتوحة». وهى صورة زائفة للمجالات (البصرية – م) المتذبذبة oscillating fields ولاحساسات بصرية أخرى توجد عادة عندما يغلق المرء عينيه قبل أن ينام.

وهذا جانب واحد لما يشير إليه براخاج Brakhage على أنه «رؤية العين المغلقة». ولكن فى حين يسعى براخاج لخلق هذه الظاهرة وغيرها من أوهام «رؤية العين المغلقة» عن طريق أفلمة صور تقرِّب رؤيته، فإن شاريتس المتميز

عن براخاج، يعمل بواسطة، ومن خلال، الأطر الفيلمية المتواصلة الملونة وغير الملونة، متيحًا لها أن تؤثر مباشرة على عين المشاهد وجهازه العصبى. إن براخاج يطلب من المتلقى أن يشاركه رؤاه الشخصية، بينما يتيح شاريتس لكل مشاهد أن يخلق أوهامه الخاصة.

يوظف فيلم « لا شيء» مدى أكبر من الألوان الداكنة فى مقابل فيلم «فيروس بندقية الإشعاع» الذى يحوى، عمومًا، ألوانًا أفتح وأكثر شحوبا ورقَة. وفى فيلم «لا شيء» يُستخدم المزيد من الأبيض والأسود، مع عكس ممتع آخر: يكون الأبيض أكثر تكرارًا فى الجزء الأول، ويصبح الأسود أكثر تكرارا فى الجزء الأخير. وكلاهما يظهر فى الكثير من أجزاء «فوسفان العين المفتوحة»، التى تكثف خواص اهتزازهما السريع، فى فيلم «لا شيء». ولأن الأبيض والأسود يستخدمان بكثرة جدا وفق هذا الأسلوب، فإن هناك أفولات أقل عددًا وأقل تحددًا، كما يظل حجم الشاشة أكثر ثباتًا.

والفيلم تضافر معقَّد من الضوء والألوان يؤكد ذاته، وبعدئذٍ يلغى نفسه من خلال العكوسات Inversions. وتعمل عناصر من غير المتوقع ومن القابل للتنبؤ، على كلا المستويين السمعى والبصرى فى موجات، وتعاكس كل منها الأخرى. وحين يرى المرء المصباح الكهربائى، يتوقَّع عودة ظهوره، ولكنه لا يتوقع الصورة المرادفة للمصباح الأسود المتقطر (إلى أسفل – م)، وبعدئذ ومن جديد، وفور بدء التقطر، يستطيع المرء توقع اكتمال تلك الحركة. ولا يمكن للمرء توقع أن يتلو صوت الصبِّ صوت التحطُّم، أو أن تعاد صورة البقرة عند نهاية الفيلم، والتى تعد كما يقترح شاريتس فى أحد اللقاءات، مصدر السائل المصبوب.

فى فيلم ماندالة المبكر «نموذج ماندالة / نهاية حرب» تحدث عكوساته المتماثلة من خلال حركتى غزل. والخطان المنفصلان للحركة يتبادل كل منهما موقعه مع الآخر من إطار إلى إطار بأسلوب الارتعاش أثناء الجزئين الأول والثالث، اللذان يقطعهما المركز. فالمرأة تستلقى وظهرها إلى أسفل؛ وفى الحركة

الأولى تكون رأسها ناحية الجانب الأيمن من الإطار، عندما تبدأ الحركة بإكمال قبلة، وبعدها يتحرك الرجل إلى أسفل جسدها فى وضع لعق البظر؛ وفى الحركة الثانية، حيث تكون رأسها ناحية اليسار، يبدأ الغزل بلعق البظر وينتهى بقبلة. وبهذه الطريقة تتبدل الحركة من أحد جانبى الشاشة إلى الجانب الآخر. إن خطَّى إيماءات الغزل ينتقلان من خلال الشرائح الفيلمية (Film Strip) فى الوقت المناسب، إلى حد أن إيماءات الافتتاح تُعكس أماكنها بصورة جوهرية مع نهاية الفيلم. وفى حين أن الحركتين لا تندمجان إطلاقًا، فإن خطىَّ توجههما المتعاكسين يتسببا فى أن يصبحا، على النحو الذى يصفه شاريتس فى العدد الخامس من «الكتالوج التعاونى لصنَّاع الأفلام»: «... إيماءة الغزل الأولى ترى فى الوقت نفسه من جانبى "مكانها" ومن "نهايتى" زمانها». وفى وسط الفيلم يظهر شاريتس، الشخصية الذكرية فى عملية الغزل، وحيدًا فى وضع انتحارى عبثى.

حكى لى أحد معارفى أنه بعد عرض فيلم «نموذج ماندالة / نهاية حرب» على طلابه، ذهبوا على الفور إلى آلة العرض لفحص شريط الفيلم. فأفلام شاريتس تحدث ذلك النوع من رد الفعل، والذى يؤكد أحد همومه – وهو الازدواجية الخاصة بالفيلم كصورة معروضة ومتلقاة، وكشريط من الإطارات. وهذه الازدواجية تصبح فى فيلم «نموذج ماندالة» متضخمة تجريبيًا. فالتوليف المتحرِّك بسرعة لإطارات وصور متبدلة ملونة مرتعشة يجعل الصور تبدو، أحيانا، مثل الطبع المركب، أو تتخذ، أحيانا أخرى، مسارًا قوسى الشكل من الشاشة إلى المكان المحيط بها وبعدئذ تدور عائدة. والخطوط المستقيمة والمائلة تجتاز التكوينات الناتجة جيئة وذهابًا.

لا توجد طبعات مركبة فعليَّة، وان كانت تبدو كأنها موجودة. ويُستخدم نطاق واسع من الألوان من أجل الارتعاش، ولكن المرء يدرك بالفعل الألوان الحمراء والزرقاء، والخضراء، واللون الأصفر إلى حد ما، أما فى أجزاء الحركة من الفيلم المشربَّة بالأبيض والأسود فإن الكثيرين يدركون فقط الارتعاشات الحمراء والخضراء. وحين يحاول المرء إحصاء عدد اللقطات المختلفة للحركات المتبدِّلة،

فإنه يرى أربعًا وربما ستا منها على الشاشة، فى حين أنه فى إحصاء فعلى، يوجد على شريط الفيلم اثنتان وعشرون لقطة مختلفة تستخدم من أجل هاتين الخدعتين للتحريك. فالحركات على الشاشة تصبح غامضة ومنتشرة عن طريق الاستراتيجيات البصرية الدقيقة المستخدمة. إن ضبط الإطار الواحد، والترتيب شديد التدقيق لكل الإطارات، والوحدة الخاصة بالحركتين عن طريق عكوساتهما (Inversions) فى الزمان والمكان المناسبين توظف جميعها للتأكيد على المفارقة المتعلقة بالمنظومة السينمائية كشريط من الإطارات وعرض للوهم.

يؤثر الغموض فى كل فيلم من أفلام شاريتس للصور المرتعشة، سواء فى إدراك اللون أو فى إدراك الأوهام البصرية كما فى فيلمى «فيروس بندقية الإشعاع» و«لا شىء»، أو فى إدراك الصور المجازية كما فى فيلم «نموذج ماندالة/ نهاية حرب». وإن كان الغموض فى الفيلم الأخير يستخدم لخلق تأثير سرعة الاهتزاز، فإنه يفعل ذلك أيضًا وبدرجة أكبر فى فيلم «شىء مؤثر» ويؤدى الغموض هنا وظيفته بعدة طرق لجعل فيلم «شىء مؤثر» أشد أفلام شاريتس حِدَّة حتى الآن.

وهو يعمل على المستوى السمعى عن طريق ترديد كلمة واحدة، تتكرر دون توقف طوال الفيلم، وتقطع فقط عند المركز الصامت. وعند مشاهدة فيلم «شىء مؤثر» للمرة الأولى، يفترض المرء وجود عدة مجموعات لفظية يجرى تكرارها. ومع ترديد الكلمة الوحيدة «يدمِّر»، يسمع المرء أشياء مثل «إنه ماضٍ»، «إنه متوقف عن العمل، «إنه مقطوع»، «قشّة»، «التاريخ» وأشياء أخرى إضافية. ورغم تقديم الفيلم فى عروض يحضرها جمهور، فإنه لا يسمع بالفعل كلمة «يدمِّر» على الإطلاق، بل يسمع مجموعات لفظية أخرى، وعلى هذا فإنه يعمل بالفعل كما وصفه شاريتس ذات مرة، فى ورشة العمل السينمائية الاحتفالية فى نيويورك (٢٦ ديسمبر ١٩٧٠)، حين علَّق قائلاً أن كلمة «يدمِّر» تعنى أن الفيلم يدمر نفسه بالفعل. إن تبديل الفيلم لنفسه وإلغاءها بهذه الطريقة، يجعل الكلمة تضاهى غموضه البصرى وسرعة اهتزازه.

وعنوان الفيلم T,O,U,C,H,I,N,G المكتوب بوضع فاصلة بين كل حرف وآخر، يومئ إلى ترتيب الفيلم المنفصل إلى ستة أجزاء متساوية، وإلى جزء أوسط مميَّز. وان أمكن وصف المصباح الكهربائى فى فيلم «لا شىء» بأنه أشبه بالرسوم المتحركة، فإن سيادة الألوان الأرجوانية الشاحبة، والبرتقالية، والصفراء فى نظام الارتعاش واستخدام اللألأة يخلق عن وعى أثرًا مبهرجًا أشبه بأثر الرسوم المتحركة، ويزيد من سرعة اهتزازه البصرى. وفى وسط الفيلم تقريبًا يظهر الشاعر ديفيد فرانكس فى لقطة قريبة متوسطة؛ وفى خمسة من الأجزاء الستة يشترك فى حركتين أساسيتين تحدثان فى مراحل مختلفة. وفى الحركة الأولى، يظهر فرانكس فى أول الأمر بلسانه الممتد إلى الخارج بين طرفى مقص أخضر متلألئ؛ وفى الحركة الثانية، المتبادلة مع الحركة الأولى، يُرى بوجنة حمراء متألقة ومخططة مع أظافر طويلة خضراء متلألئة لامرأة تمتد أمام وجهه من أحد جانبى الشاشة. ومع توالى الفيلم، تبدأ الحركتان فى الانتقال، باضطراب وعلى نحو غامض، نحو الوجه ثم بعيدًا عنه، ولا تتخذ أى من الحركتين اتجاهًا محددًا. ويستمر عدم التحدّد فى الجزء الخامس، وإن كان مصحوبا بحركة أقل تجاه الوجه، وينتهى بتراجع اليد والمقص. ولكن هذا التطور، بغض النظر عن العنف والتدمير المحتمل، يصبح آخر الأمر فقط غير غامض فى الجزء الأخير، حيث يظهر فرانكس بعينين مفتوحتين وبدون تألّق التدمير. ولمرة واحدة فى كل جزء، بما فى ذلك المركز، توجد قطع من اللقطات القريبة المتبدّلة لجراحة العين والاتصال الجنسى غير القابلة للإدراك بسهولة على ذلك النحو. فهى أيضًا تبدو غامضة وتوحى بالتشاؤم والعنف؛ ومع ذلك فكلا الشكلين إيجابى من حيث التأثير. إن التدمير الأولى، الذى يشمل فرانكس من خلال الإيماءات المؤثرة، لا يتحقق مطلقًا على الشاشة، والغموض رغم أنه يخدم التأثير البصرى المتعلق بسرعة الاهتزاز، إلا أنه فى النهاية يحول دون حدوث التدمير.

فى فيلم «شىء مؤثر» يحدث عكسٌ غير متماثل، نموذجى فى أفلام الماندالة، وذلك على المستوى السمعى من خلال إيقاع أشبه بنقرة الطبلة يصاحب

كلمة «يدمِّر». وتنتْقل النقرة من إيقاع بطئ إلى إيقاع سريع، وبعدئذٍ تعكس نفسها بعد المركز. ومع ذلك، فهناك عكْسٌ آخر وأكثر أهمية، وهو عكْسٌ مكانى يعمل بأسلوب غير متماثل وأقل وضوحًا، وهو يواصل خط تطور، كانت بدايته فى فيلم «فيروس بندقية الإشعاع». إن المقص واليد البارزتين، وخاصة فى التواليات السريعة لتبديلاتهما وتنويعاتهما، يبدوان وكأنهما يعمقان فضاء الشاشة. وحين يتوازن المقص واليد عند حواف الشاشة، أو ينتقلان من أو إلى هذه الحواف، فإنهما يثبِّتان حجم الإطار. ولكن بعدئذ، وفى الجزء الأخير، تبدو صورة فرانكس وكأنها تمتد بعيدًا عن الشاشة، عندما تظهر الأشكال المؤطَّرة فى طبع مركب واضح يرتعش فوق وجهه ويتلاشى بعدئذ؛ وأخيرا، تظهر صورة فرانكس، بين إطارات ملونة، كما لو أنها موضوعة فوق عجلة دوّارة، مندفعة فجأة من الفضاء العميق وخارجه لتستقر فى فضاء قاعة العرض – من أجد مدّ وخلق فضاء جديد كما يفعل الارتعاش اللونى فى فيلم «فيروس بندقية الإشعاع». إلى درجة أن الإطار، الذى أعيد تأكيده بقوة شديدة ومبكرًا فى فيلم «شىء مؤثر»، يبدو أيضًا وكأنه يدمِّر نفسه بالتحرر العنيف من قيود فضائه.

يصف شاريتس أقصر أفلامه «فيلم كلمة / سينما تدفق ٢٩» وزمن عرضه $\frac{٣}{٤}$ ٣ دقيقة، فى العدد الخامس من الكتالوج التعاونى لصُناع الأفلام: «... خمسون كلمة تقريبا " تتكرر" بصريًا فى علاقات متعاقبة وموضعية مختلفة / مع كلمة منطوقة على مسار الصوت / ومن الوجهة البنائية، فإن كل إطار هو كلمة مختلفة أو جزء من كلمة...» وكمثال مختصر فإن الحرف «C» يظل ثابتًا من حيث موضعه فى الإطار، ليوظف كبنية لكل إطار به كلمة مختلفة، كما يأتى:

splice

screen

space

incision

وهلم جرا، ثم ينتقل من دائرة الحرف الأول إلى دائرة حرف آخر بهذا الأسلوب طوال الفيلم. وفى نظام الارتعاش ذى اللونين يتبدل لون واحد مع كل إطار، جيئة وذهابًا خلال دائرة الحرف، وبعدئذٍ يتغير لون واحد أو كلا اللونين فى دائرة الحرف التالى، الذى يتناسب مع نظام الكلمات. ويحمل الصوت توافقات بنائية معينة مع الصور المرئية: يسمع صوتان، يتبادل كل منهما مع الآخر، وكل منهما يتلو نصًا مختلفًا غير ذى علاقة، هو كلمة واحدة فى كل مرة.

إن فيلم «فيلم كلمة» يفسر بكل معنى الكلمة، وبدرجة أكبر من أى فيلم صور مرتعشة لشاريتس تأثير الارتعاش الناتج عن آلية الغالق، من خلال استخدامه لكلمة منفصلة فى كل إطار مقرونة بوحدات الإطار المفرد الخاصة باللون. وبنية الكلمة كوحدة مفردة تصبح نظيرًا للإطار السينمائى المفرد. وفى الوقت نفسه فإن بنية الكلمة عندما تقوم بتلك الوظيفة، تؤكد حدود إطار الشاشة ككلمات محددة يفصلها أفقيا خط الإطار (أو حدّ الصورة frame line). ولكن بناء الكلمة يوظف فى تناظر سينمائى آخر، وهو تناظر مغاير لمقارنة الكلمة / الإطار. ويكمل شاريتس الوصف أعلاه المذكور فى الكتالوج قائلاً: «... الكلمات المفردة تُدمج بصريًا - مفهوميًا فى كلمة طويلة واحدة تستغرق ٣ $\frac{٣}{٤}$ دقيقة» هى زمن عرض الفيلم. فيما بعد وفى ورشة العمل الاحتفالية (٢٦ ديسمبر ١٩٧٠) يقارن شاريتس هذا الفيلم بأفلام الماندالة المشابهة، قائلاً إن: «فيلم «فيلم الكلمة» يبدو مثل خط مستقيم يمضى عبر الزمن»[١٠]. وبهذا المعنى يمكن للمرء أن يدرك هذا الفيلم بوصفه حلقة وصل بهمومه الشاغلة بالفيلم كشريط، وكما برهن على ذلك فى فيلمه الذى أُنجز حديثًا وهو

S:TREAM:S:S:ECTION:S:ECTION:S:S:ECTIONED (١٩٧٠) مع أن فيلم «فيلم كلمة» فقط بدأ يعلن هذه الخطّية من خلال تدوير الحروف الثابتة.

على الرغم من أن شكل الارتعاش يشدد على الإطار المفرد وطريقة صنعه من خلال التحكم فى نظام الإطار، ويلقى الضوء على أحد أشكال ازدواجية الفيلم، فإن جانبًا آخر، وهو الفيلم كشريط أو كـ «خط فى الزمن»، كما يشير إليه

شاريتس، يوحى بتشديد أو بازدواجية مختلفة. وبينما يعرض الفيلم بسرعة ٢٤ إطارًا فى الثانية، فإن المرء يرى فقط إطارًا - شاشة ثابتة مع حركة الوهم المسجلة داخله. ولكن المرء لا يدرك مرور الفيلم الفعلى عندما يتحرك كشريط عمودى أو كـ «خط فى الزمن»، نظرًا لأن آلية الغالق والحركة المتقطعة لآلة العرض المتحدين مع استمرارية الرؤية يحولان دون رؤية المرء لمحاولات فيلم S: S: S: S: S: S (اختصار للاسم الطويل المذكور أعلاه لآخر الأفلام محل المناقشة - م) فى التعامل مع هذا الجانب من النظام السينمائى.

ربما لاحظ أى شخص شاهد فيلمًا فى أى وقت وجود خدوش فيه، أو أنه بالأحرى حاول ألاَّ يرى هذه الخدوش. فالخدش يعتبر عمومًا عاملاً سلبيًا يصرف الانتباه عن الوهم ويزيله، بقطع (أو خدش) قاعدة الطبقة الحساسة للفيلم الخام ذاته. ولكن شاريتس فى فيلم "S: S: S: S: S: S" يجعل الخدش عاملاً إيجابيًا فى علاقته الإضافية والمُسقطة من الحساب بالوهم السينمائى الدال عليه. كما أنه، فى الوقت نفسه، يستخدم الخدش ليؤكد على خَطِّية مادة الفيلم ومروره من خلال آلة العرض.

والفيلم مكون من ثلاثة أجزاء متكررة لتيار مائى يستغرق عرضها ١٤ دقيقة، يبدأ كل جزء منها بست طبقات متراكبة من التيارات، تتحرك فى اتجاهات مختلفة، وتتناقص من خلال الأفولات (الاختفاءات - Fades) حتى تصل إلى طبقة لتيار واحد. وهناك خمس دقائق تقريبًا من الفيلم، يصفها شاريتس بأنها «تيارات خدوش»، تبدأ بثلاثة خدوش عمودية تتزايد بمعدل ثلاثة خدوش فى كل مرة على امتداد الفيلم حتى تصل إلى أربعة وعشرين خدشًا. وتفصل أشرطة واضحة الإطار الفيلمى أفقيًا، جاعلة إياه مرقطًا، ومتلائما مع النظائر السينمائية لصور الصخور والجلاميد التى تظهر على الشاشة. ويسمع صوت صفارة متزامن مع ظهور الأشرطة. وعلى مسار الصوت أيضًا، تتكرر كلمة فى كل جزء، تضاف إليها كلمة أخرى فى الجزء التالى، مساوية لها فى الطول. وتستمر هذه العملية الإضافية حتى توجد ست كلمات ذات علاقة من الناحية الصوتية، ليست أكثر من كونها توافقًا بنائيًا مع الصور المرئية.

ويفكر المرء عادة فى تيار، هو تيار مائى فى هذه الحالة، بوصفه تيارًا لـــه اتجاه محدد، ولكنه لا يكون عادة مدركا للحركة العمودية للفيلم فى آلـــة العــرض. ويُعكس الوضع جوهريا، فى فيلم "S: S: S: S: S: S". فطبقات التيارات المتحركة المتراكبة تشَطُب كل منها الأخرى زوجًا زوْجا – أفقيًا، وعموديًا، وقطريًا، جاعلــة من المستحيل تمييز اتجاهها فى معظم الوقت؛ فى حين أن الفــيلم، فـــى المقابــل، يوحى باتجاهها الفعلى من خلال آلة العرض عن طريق الخدوش.

إن وحدات الخدوش تظهر بأسلوب عشوائى على الشاشة، وتتفاعل مع أوهام الصور المائية. وبينما يتعامل الخدش مباشرة مع أوهام التيارات المائية، فإن القطع من خلال الطبقة الحساسة للفيلم الخام ذاته، والتى تُسقط عنها الأوهــام، هــو فـــى الوقت ذاته وهم آخر، يضاف إلى الصور، ويبدلِّها ويطوِّرها ك«خط متــصل فـــى الزمن». وعندما تستمر الخدوش، فإنها تبدأ فى تجميع الطبقـــة الحـــساسة الخـــام المكشوطة للفيلم مكوِنة نماذج داكنة على امتداد جوانبها– وبهذه الطريقة تتكـــشف أوهام جديدة «يعاد خلقها» للطبقة الحساسة المكشوطة والخاصة بالأوهام السينمائية الأصلية.

وهنا، كما فى أفلام شاريتس للصور المرتعشة، يوجد اهتمام واعٍ بالفـــضاء. ففى البداية، تبدو حركة التيار بأكملها مسطحة، ومتأرجحة على الشاشة، ولكن حين تظهر الخدوش الأولى يبدو أنها توقف وهم التيار فى الفضاء. وينشأ تـــوتُّر، كلمـــا أضيف المزيد من الخدوش، ويوجد تذبذب لافت للنظر بغرابته: أحيانًا تمتد صورة التيار أو أجزائها خارج الشاشة وراء الخدوش، وفى أحيان أخرى يتحرك التيار أو أجزاؤه إلى الخلف. وتدريجيًا تتجاوز الخدوش البيـــضاء بكـــشطاتها مـــن الطبقـــة الحساسة، تقريبًا، التيارات المائية، وإن كانت لا تزال موجودة إلى أسفل. ويتحـــول الفضاء من جديد إلى شيء مسطح تقريبًا. وتُزال معظم التيارات المائية الوهمية فى الوقت المناسب بفعل التيار السينمائى الوهمى. وكما يخلق فيلم «فيـــروس بندقيـــة الإشعاع» الفضاء والأوهام بعيدًا عن الأدوات السينمائية، فإن فـــيلم " :S: S: S: S S: S " يعدِّل ويحوِّل فضاءه من خلال الأوهام الناتجة عن شريط الفيلم ذاته.

حين كان يعرض فيلمه "S: S: S: S: S: S" لأول مرة فى ورشة الاحتفالية، علق شاريتس بأنه لم يكن يعتقد فى وجود جماليات للخدوش، وأنه من ثم لا يعرف ما إذا كان قد استخدم تقنية الخدوش بصورة صحيحة أم لا. ومع ذلك، فكل أفلام شاريتس تطرح هذا النوع من التساؤلات. وكان «فيروس بندقية الإشعاع» هو فيلم الصور المرتعشة الملون الأول، وأفلام الصور المرتعشة المجازية التى تلته تعد أفلاما فريدة فى حد ذاتها. فافلام شاريتس تطرح أسئلة وتتحدّى الأشكال والأدوات السينمائية ذاتها. وهى، فى الوقت نفسه، تتحدَّى المشاهد أيضًا. فكل الأشياء التى تعلم المتلقى على مدى الزمن أن يعتبرها أمرًا مُسلمًا به، دون تساؤل - الإطار، شريط الفيلم، آلة العرض، الضوء، الفضاء، وحتى ردود أفعال المتلقى الخاصة - يطلب منه شاريتس الآن أن يتأملها. وإذا كان الفن يدور حول الإدراك الحسى والإدراك العقلى بوسائل جديدة، فإن أهمية أفلام بول شاريتس لا جدال فيها. وهو يعمل الآن فى نموذج انزلاق يعنى بعرض شعاع ضوئى يُرجع نفسه إلى الخلف، كما يعمل فى أربعة أو خمسة مشروعات سينمائية على الأقل. من بين هذه المشروعات فيلم عنوانه «إعادة عرض» Reprojection، وهو عنوان يثبت أن اتجاه اهتماماته مازال مستمرًا.

# هــوامش

(١) مصطلح يطلق على بعض الأفلام التى أُنتجت فى نهاية الستينيات وأوائــل السبعينيات، وهى أفلام حداثة وليست أفلامًا لما بعد الحداثة. وتحتوى على تحليل واسع لبنية الإدراك الحسى مع استكشاف مكونات الفيلم المادية – م.

(٢) أفلام الصور المرتعشة: تنسب إلى ظاهرة الارتعاش أو ارتعاش الــضوء، الذى يبدو لعين المشاهد، عندما ترتعش الصورة ويخفق الــضوء، علــى الشاشة فى غير انتظام. ويحدث الارتعاش بسبب عــدم انتظــام وصــول الضوء الصادر من آلة العرض إلى الشاشة. وقد يعزى ذلك إلى خلل فى غالق آلة العرض، أو سير آلة العرض ببطء.

م –عن معجم الفن السينمائى أحمد كامل مرسى، مجدى وهبة وزارة الثقافة والإعلام، الهيئة المصرية العامــة للكتاب، ١٩٧٣.

(٣) فيلم "Razor Blades" زمن عرضه ٢٥ دقيقة أبــيض أســود / ألــوان. يعرض على شاشتين. صوت ستيريو. بسبب العرض على شاشتين أصبح من المستحيل بالنسبة لى ترتيب مشاهدة خاصة له بغرض التحليل. ولهــذا السبب أهملته فى المناقشة.

(٤) التفوُّقية: حركة فنية روسية أسسها كازيمير ماليفتش عام ١٩١٣ – م.

(٥) Kasimir S. Malevich, Essays on Art; 1928-1933, II, trans. Xenia Glowacki Prus and Arnold Mcmillin, ed. Troels Andesen (Copenhagen, 1968).pp.26 and 119 respectively.

(٦) نسبة إلى جاكسون بولوك – رسام أمريكى (١٩١٢ – ١٩٥٦) – م.

(٧) In a note to P.Adams Sitney, dated August, 1969.

(٨) الماندالة رمز الكون عند الهندوس والبوذيين. ويرمز لها خصوصًا: بدائرة تطوق مربعًا، على كل من جانبيها رسم إله.

عن معجم المورد، إنجليزى – عربى طبعة ٢٠٠٠.

(٩) الفوسفان: صورة مضيئة ناشئة عن الإثارة الميكانيكيـــة للـــشبكية (مثـــل الضغط بالإصبع على مقلة العين المغلقة).

عن معجم المورد، إنجليزى - عربى طبعة ٢٠٠٠.

(١٠) إننى أشكر بوب بارنيت لأن وفَّر لى شريطًا بأحداث الاحتفاليـــة (ورشـــة العمل السينمائية).

# المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

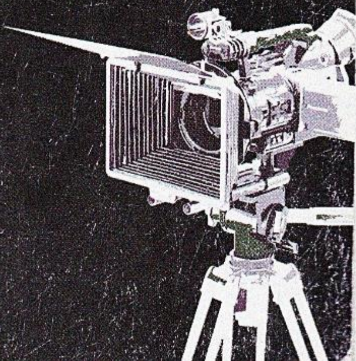
٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

يعد هذا الكتاب إضافة مهمة إلى كتب السينما المترجمة فى مجالى النقد والنظرية؛ فرغم وجود القليل جدا من الكتب المترجمة -قياسا إلى مئات الكتب الصادرة بالإنجليزية والفرنسية- المعنية بالنقد والنظرية، معظمها (وخصوصا فى مجال النقد) تجميع لمقالات مؤلف واحد أو نقاد بلد واحد، كما أن كتب النظرية تكاد تكون قد توقفت عند حدود النظريات الكلاسيكية ولم تتعدها إلى النظريات الأحدث. هذا الكتاب يعتمد على منهجية واضحة في اختيار نصوصه كما يشير عنوانه وكما يتأكد من خلال القراءة، فالمحرر قام بتجميع المقالات والدراسات هنا تحت عناوين لمناهج مختلفة مثل النقد السياقى، ونقد النوع، ونقد المؤلف، والنقد النسوى؛ علاوة على فصله النقد السياقى عن نقد الشكل وهو يقدم تبريرا لمنهجيته فى مقدمته الضافية.



المؤلف: عمرو الكفراوي